في السرد وتقاطعاته

نطالع قراءنا الأعزاء بالعدد الحادي والثمانين من (علامات في النقد الأدبي) وقد خصصناه لقضايا السرد، وأردنا له أن ينهض عبر الدراسات التي يضمها بالغوص في الزوايا التي يتقاطع فيها مع السرد ما يشركه بصورة أو أخرى في بعض المفاهيم أو في السمات والخصائص، أو أنه يقوم بالسرد أو يقوم السرد به. ودارت دراسات هذا العدد من أجل الوفاء بهذه المهمة على ثلاثة محاور، أولها: السينما بصفتها شكلا حاملا للسرد وتقاطعات هذا الشكل بغيره. واختير لهذا المحور أربع دراسات، هي: (تحويل المكتوب إلى مرئي بين المتاح والمتعذر) لعبداللطيف محفوظ، و(الفلسفة والسينما) لإدريس كثير، و(الفلسفة والسينما عند دولوز) لمحمد مزيان، و(السينما من منظور مدرسة فرانكفورت) لمعزوز عبدالعلي.

جاءت دراسة محفوظ لتقف على وجوه العلاقة بين الرواية والسينما، وتتحدث بشكل خاص ومكثف عن العمليات التي تجري لتحويل نص سردي روائي مكتوب إلى شكل آخر له سماته وله خصوصياته، هو الشكل المرئي، فيتعرض الشكل المحوَّل إلى كثير من التغيير ليتواءم مع عملية التحويل هذه. على أن هناك حالات ربما يستحيل إخضاعها للمواءمة المطلوبة، فيصبح حينئذ التحويل متعذرًا. وتضطلع دراستا كثير ومزيان التاليتان بإبراز علائق

السينما مع الفلسفة. أما كثير فبعد أن يعدد وجوه الاختلاف بين الفلسفة والسينما يخلص إلى أنه لا قيمة لهذه الوجوه إذا قورنت بما هو مشترك بينهما، وهو قدرتهما على جعل الوهم حقيقة والحقيقة وهمًا. وأما مزيان فيتوقف عند كثير من المفاهيم المشتركة بين هذين القطبين والآثار المتبادلة بينهما. ويذهب معزوز عبدالعلي إلى النظر في السينما بصفتها وسيطًا ثقافيًّا، وكل وسيط ينطوي على رسالة يتصدى لإيصالها، ووسيط السينما يتوسل في المقام الأول بالصورة. وينطلق الباحث من مقارنة السينما بوسيط آخر هو التلفاز، مبرزًا أهم الفوارق بين الوسيطين، منحازا بطبيعة الحال إلى السينما بوصفها وسيطا ديموقراطيا وفنا جماهيريًّا، والأهم من ذلك أن لها وظيفة اجتماعية هي: إنتاج حلم جماعي، وحماية من الذهان الجماعي. وفي نهاية المطاف فإن السينما فن يدلنا على رؤية ما لا يُرى.

وتناول المحور الثاني في هذا العدد السيميائيات السردية، وقد ابتدأناه بدراسة تقدم مرجعيتها المعرفية، هي دراسة سعيد بوعيطة: (المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية: غريماس نموذجًا). وتنطلق دراسة بوعيطة من كون السيميائيات السردية تنبني على مرجعيات معرفية تمتد إلى مجموعة من الحقول المعرفية، منها: اللسانيات، والنحو التوليدي، وفلسفة العمل، والأنثروبولوجيا البنيوية، وغيرها. والنبش في هذه الحقول يفضي إلى تبيان الإرث المعرفي لهذا الاتجاه السيميائي والوعي بأحواله النظرية. أما اختيار غريماس نموذجا دون غيره فقد برره الباحث

بكون الرجل كان قطب الرحى في مدرسة باريس السيميائية، وبكونه من عمل من خلال كتابه (الدلالة البنيوية) على رسم معالم البعد الإبستمولوجي الذي تندرج تحته نظرية هذا المدرسة. وتُسلم هذه الدراسة المعنية بتقديم المرجعية الإبستمولوجية لنموذج غريماس إلى الدراسة التالية التي تدور حول مجموعة غريماس السيميائية ومنظورها في تحليل الخطاب، هي دراسة: عبدالجليل غزالة: (تحليل الخطاب في العلوم الاجتماعية عند مجموعة غريماص) وتتكامل هذه الدراسة مع سابقتها في إعطاء صورة دقيقة ومفصلة عن سيميائيات غريماس ورفاقه السردية. ثم تنهض الدراسة التالية بالجانب التطبيقي للسيميائيات السردية لغريماس ورفاقه على نص أدبي، وهي دراسة كمال عبد الرحمن النعيمي: (التشاكل السيميائي البنيوي في «أعصاب السكر» لكريم معتوق). ثم تنقلنا الدراسة التالية لدراسة النعيمي إلى قراءة سيميائية من نوع آخر، هي قراءة شخصية معينة من خلال عدد كبير من النصوص التي قدمت تنوعات هائلة لها، هي شخصية بلقيس. إذ يقدم ياسر عبدالحسين رضوان في: (بلقيس وجدليات التاريخ والدين والشعر) هذه الشخصية التي تتداخل فيها وبصورة نادرة ولافتة الأسطورية والواقعية. ثم تنقلنا الدراسة التي بعدها وهي دراسة سراتة البشير: (التموضع المكاني العربي بين الاحتفالية والطقوسية) إلى قراءة المكان بوصفة علامة سيميائية دالة عند العربي على الطقس أكثر من كونه مكانا وحيزا فيزيائيا. واختير تحليل سيمياء المكان في الحج وفي الأسواق العربية الجاهلية نموذجًا يقدم هذا النوع

من القراءة. ثم اختُتم هذا المحور بدراسة تنطلق من اعتبار كتاب (الأغاني لأبي فرج الأصفهاني) كتابًا سرديًّا من الدرجة الأولى، وقوامه الأساسي فن من فنون السرد التراثي، هو الخبر. ومن ثم تكون قراءة الشعر المبثوث فيه انطلاقًا من هذا المبدأ؛ فالسرد هو الأرضية التي أنتجت الشعر على حسب ما تريد، تلك هي دراسة محمود فرغلي: (الشعر والسرد: فاعلية الشعر في أخبار الأغاني).

أما محورنا الثالث فهو الذي اعتدنا أن نضمنه الدراسات التي تعنى بتقديم المفاهيم النقدية المعاصرة، ونفرد له ما تتسع له المساحة المتبقية بعد محاور العدد الرئيسة. ونظرًا لكثرة الدراسات التي غطت المحورين الأول والثاني لم يتبق لتغطية محور العدد الثالث هذا إلا دراسة واحدة لم تتسع المساحة لغيرها، هي: (إشكالية العلمية في التحليل النقدي العربي المعاصر بين الممارسة الفنية والتكميم الرياضي: قراءة في الأسس الإبستمولوجية) لقريش لخضر.

وإننا في هيئة تحرير (**علامات**) لنعتذر لكتابنا الكرام الذين لم تتسع المساحة لنشر ما تفضلوا به علينا، وكما نشكرهم شكرا جزيلا على إفضالهم نشكرهم أيضًا على صبرهم سعة صدورهم، آملين أن ترى دراساتهم النور في الأعداد القادمة. وإننا أيضًا مازلنا نتطلع إلى مزيد تعاونهم وتواصلهم معنا. ونأمل أن تبقى مجلتهم (علامات) عند حسن ظنهم وظن قرائها.

محمد ربيع الغامدي

تحويل المكتوب إلى مرئي: بين المتاح والمتعذر

قراءة في علاقة الرواية بالسينما

عبداللطيف محفوظ

مقدمــة:

تندرج القضية التي يود هذا المقال مناقشتها ضمن قضية أعم وأرقى، إنها قضية تحويل العمل الفني المنتج وفق قيود فن بعينه إلى عمل فني آخر خاضع لقيود فن مغاير. وهي قضية عامة تهم المتعاليات المتحكمة في كل أشكال التحويل، سواء تعلق الأمر بالتحويل الذي ينجز انطلاقا من نصوص شفوية أو مكتوبة ويتحقق في نصوص محكومة بقيود أجناسية مغايرة لقيود أجناس النصوص الأصلية مثل تحويل الأسطورة إلى نص مسرحي أو ملحمي أو تحويل رواية أو قصيدة إلى نص مسرحي؛ أو تعلق الأمر بالتحويل الذي ينجز انطلاقا من نصوص أدبية ويتحقق في أعمال فنية لا تشكل النصوص الأدبية إلا مواد دلالية أولية لها (وذلك نتيجة كون تلك الأعمال تستخدم، في تحقيقها للتواصل مع متلقيها، إضافة إلى اللغة آليات غير لغوية)، كما هو حال تحويل الأسطورة أو الحكاية أو الرواية أو النص المسرحي نفسه إلى عروض مسرحية أو فيلمية.

وبما أن هذه القضية العامة تهم المستويات الأنطولوجية والإبيستمولوجية والإيديولوجية، فإنها تقتضي - من أجل وصف أشكال تحقيقها الذهني والفعلي - معالجة مختلفة مكونات السيرورة العامة المتحكمة في ذلك التحقق. ولما كان هذا التحقق يتمثل في

شرط أولي أساسي وهو شرط المواءمة، وفي إجراءين أساسيين موسطين لكل فعل تحويل وهما الاختزال والترجمة؛ فإن هذا المقال لن يتطرق لهما بتفصيل، بل سيكتفي بالإشارة إلى معناهما العام من خلال الإشارة الموجزة اللاحقة للاستعمال المخصوص لمفهوم التحول، وبذلك سيقتصر المقال على الآليات الثانوية الخاصة بما **يلائم تحويل النص الروائي** إلى عمل سينمائي.

تأسيساً على ذلك، وبالنظر فقط إلى القضية الفرعية التي يبتغي هذا المقال مقاربتها، فإن الإجابة البسيطة عن سؤال مفترض حول ما إذا كان بالإمكان تحويل نص روائي إلى شريط سينمائي ستكون بالإيجاب المشروط بالإشارة إلى ضرورة وجود حدود المواءمة بين العملين، أي بين العمل - المصدر والعمل - الهدف المحتمل، على اعتبار أن المواءمة هي الشرط الأول الذي يسمح بتحيين الآليتين الأساسيتين لكل تحويل من هذا القبيل، وهما الاختزال والترجمة. ولما كان ذاك الشرط وتلك الآليتان تلزم كل تحويل، بل تسم ماهية التحويل ذاته، فلابد من تقديم المعاني التي وفقها سيتم تحيين نسخ هذه المصطلحات في هذا المقال:

المواءمة: ويقصد بها هنا التوافق الممكن بين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص - المصدر وبين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص - الهدف. ومعنى ذلك أن المواءمة تتجاوز مستوى الأجناس وقيودها لترسو عند علاقة النص بالعمل. وتعود صوابية هذا القول إلى كون القيود العام لبعض الأجناس وإن كانت محققة للحد الأدنى لشرط المواءمة، فإن عددا

من النصوص المفردة المنتمية لها تستعصي على التحويل إلى أعمال جنس آخر موائم للجنس الأصلي لتلك النصوص. ويمكن اعتبار علاقة الرواية والسينما نموذجا لذلك. فرغم كون كلا الجنسين مؤسس على مادة دلالية معطاة في شكل حكاية، فإن العديد من نصوص الرواية لا يمكن أن تحول إلى أشرطة سينمائية نظرا لعدم التحقق المناسب لشرط المواءمة الذي لا يمكن أن يتحقق إلا بالتوافق النسبي الدلالي والشكلي بين العملين. ومن الأمثلة على هذا العائق وجود روايات يعمد كتابها، وهم يظهرون مستوى الإظهار النصي (أو المبنى الحكائي كما سماه الشكلانيون الروس)، إلى تقديم المادة الدلالية وفق استراتيجيات المفارقات الزمنية والدلالية، أو يعمدون إلى تقديمها بواسطة الاستناد - المبالغ فيه - إلى المظاهر البلاغية، أو يعمدون إلى جعل شكل التظهير نفسه مشكلا للمظهر الدلالي والجمالي للنص الروائي. ومن الواضح أن هذه الأنماط من النصوص، حتى وإن أمكن جعلها خلفية لشريط سينمائي، فإنه لا يستقيم إلا بفضل قراءة تأويلية مضاعفة تقطع عدة أشواط لكي تصبح في مستوى النصوص المحققة لشرط المواءمة. ويعني ذلك أن النقل لن يكون تحويلا بالمعنى الذي يقترحه هذا المقال، ولكنه سيكون إما تناصاً أو اقتباساً..

التحويل: يقصد بالتحويل هنا نقل الصورة الدلالية متراكبة مع الصورة الشكلية المظهرة لها في النص-المصدر، وذلك باعتبار الصورة تجليا ذهنيا مخصوصا للعمل الأول في ذهن الذات القائمة بفعل التحويل. وشرط التلازم بين الصورتين يعني أن حضور الأولى لا يكون إلا عبر، ومن خلال، الثانية. ويعني ذلك أن التحويل هو

وصف لمحاولة إعادة إنتاج معنى وشكل النص وفق نفس وسائل المحاكاة المعنوية انطلاقا من صور مادية لتلك الوسائل المحاكاتية نفسها.

الاختزال: ويقصد به هنا الحصيلة الدلالية الناتجة عن سيرورة تدلالية تأويلية، وهي حصيلة تتم في الذهن بشكل سابق على تحقيق النص - المصدر في عمل فني مغاير من حيث وسائل المحاكاة. وينصب هذا الفعل الذهني على الدليل التفكيري (أي على النواة الدلالية المجردة والسابقة على كل التمفصلات الدلالية المتحققة سواء في وسائل البناء المستنتجة من خلال اللغة الإظهارية مثل الحبكة في كل أنواع الحكي، أو في وسائل الإظهار نفسها..

وينتهي هذا الفعل عند التحقق الكامل للنص المصدر في ذهن الذات المحولة في شكل خطاطات ذهنية، تجعل إمكانية الترجمة إلى عمل فني آخر ممكنة[1].

الترجمة:

أما المقصود بالترجمة فهو إعادة تجسيد المختزل في شكل مفصل، وإعادة إنتاج المؤشرات الدلالية في أشكال مادية منسجمة مع وسائل محاكاة الجنس أو النوع الذي ينتمي إليه العمل المحول إليه. ويعني ذلك أن الترجمة هنا هي ترجمة لوسائل المحاكاة المادية الإظهارية، فعلى سبيل المثال فإن الشخصية الروائية التي نتعرف عالمها من خلال أوصاف وأقوال نقرأها، تترجم إلى العمل السينمائي بواسطة حضور إنسان فعلي، يجري تمييزه عما هو عليه في الواقع بفضل تلقيه المؤشرات التي كانت مميزة للشخصية في

الرواية، وذلك عن طريق تجسيد تلك المؤشرات مفصلة انطلاقا من التفعيل المعكوس لآليات الاختزال (أي أن الآليات الذهنية التي استخدمت في اختزال **النص الروائي** إلى الفكرة المجردة التي يعتقد أنها في الأصل كانت مسؤولة عن الشكل الروائي، هي نفسها التي يجب أن تستخدم بشكل معكوس لكي يتم المضي من جديد من تلك الفكرة المجردة التي هي اختزال للنص - المصدر، إلى العمل السينمائي. ويقتضي ذلك بطبيعة الحال استعمال وسائل تجسيدية خاضعة لما فوق التسنينات المتحكمة في إنتاج الشريط. ومن الواضح أن شكل التحويل هذا هو الذي فرض تسمية عملية التحويل تلك بالترجمة المحاكاتية).

إن التفكير في الممثل - الفنان الأنسب لتأويل مسار الشخصية الروائية هو من صميم تفعيل آليات الاختزال بعد أن تكون قد عكست لكي تعيد من جديد تجسيد الدليل التفكري، كما أن ظهور هذا الممثل-الفنان هو ترجمة للشخصية، وكلاهما ترجمة للمكتوب المنسوب إليها. أما كل ما يتصل بها من لباس وأشياء.. فهو ترجمة للأوصاف التي خصت بها.. إن الترجمة إذن، هي بدورها سيرورة تدلالية مغايرة تبدأ من لحظة استخلاص المادة الدلالية المجسدة للدليل-التفكري من النص المصدر واختزالها بعد تجريدها من قيود الجنس والتفكير بها بوصفها دليلا مصدرا لدليل خاضع لقيود جنس أو فن آخر.. إلا أن التقيد بحدود الموضوع الحصري الذي يود المقال معالجته، يفرض تجاوز خصوصيات الترجمة المحاكاتية التي تصبح في مثل هذا الوضع ترجمة مضاعفة ومعقدة لأنها من جهة لا تتم وفق عبر تسنين أحادي(2)، كما هو الأمر في

الترجمة عبر اللغوية أو في الترجمة من لغة طبيعية إلى أخرى، بل تقوم هنا على ترجمة الدليل الناتج عن سنن أولي (هو سنن اللغة الطبيعية) وعن سنن ثانوي (هو سنن الكتابة الروائية)[3] إلى دليل مركب يقوم على تعددية سننية منفتحة ومتفاعلة (الكلام والصور والموسيقى والأصوات، وتركيباتها..) ومن جهة ثانية لأن المرور من النص الروائي إلى الشريط لا يتم إلا عن طريق وساطة السيناريو. ومعنى كل هذا باختصار ووضوح أنه سيتم تجاوز إشكالية علاقات الأنواع السننية فيما بينها..

استجابة للإرغامات السابقة، فإن الافتراض الذي سيحضر في شكل إجابة عن سؤال مفترض عن العمليات الذهنية التي توسط فعل **تحويل النص الروائي** إلى عمل سينمائي، تتمثل دون ريب في كون **النص الروائي** يخضع لعمليتين ضروريتين، تطولان ما يعرف في علم السرد الشكلي بالصيغة التي تهم تحويل السرد إلى عرض وتحويل سنن المنظورات السردية التي يكون موضوع تبئيرها هو الذات إلى منظورات يصبح موضوع تبئيرها هو الآخر، وثانياً تحويل الصور الذهنية الناتجة عن الوصف إلى صور مادية أيقونية:

1 - من صيغة السرد إلى صيغة العرض:

من الواضح أن صيغة السرد الخالص هي الصيغة المهيمنة في إنتاج النصوص الروائية، والتي تعني، بشكل عام جدا، تقديم المحكي من خلال وعي سارد يتولى الكلام نيابة عن الشخصيات، وبمقابل صيغة السرد الخالص هذه، هناك صيغة العرض، وهي الصيغة التي تستعمل في الكتابات المسرحية.

إن الإجراء الأول الذي يتعين إنجازه لكي يصبح النص الروائي مهيأ لكي يتحول إلى شريط، هو تحويله إلى سيناريو، أي إلى حوارات بين مجموعة من الشخصيات، وإلى أوصاف موازية محددة لكل ما يهم هذه الشخصيات وأفعالها وأماكن وجودها. وتعتبر هذه المرحلة الوسيطة فعلا لغويا يترجم الفعل الأول، أي أنها تعتبر في الوقت نفسه تمثلا للنص الروائي وتمثيلا مقيدا له، على اعتبار كون صفة (التقييد) هنا، تعني التمثيل الجديد المقيد بما فوق التسنينات الخاصة بجنس السيناريو. انطلاقا من هذا الفهم فإن التحويل الذي يتم في هذه المرحلة هو ترجمة تأويلية للنص في كليته. ذلك أن تحويل السرد إلى حوار، وإلى محددات مكانية وزمانية لمواقع وديمومات الحوار، وإلى محددات عملية للمتحاورين، نتيجة لسيرورة تدلالية (سيميوزيز) ذهنية.

وإذا كانت هذه السيرورة تحاول المواءمة بين **النص الروائي** والشريط السينمائي، فإن موضوع المواءمة لا يمكن أن يرتبط إلا بالدليل التفكيري الذي يستنتجه المسؤول عن كتابة السيناريو من النص الروائي، ليجعله منطلقا لإنتاج الشريط. وبهذا الشكل يكون الدليل-التفكري نتيجة لتلقي السيناريست أو المخرج للنص الروائي، ومن ثمة يكون نواة دلالية لمختلف المراحل المجسدة للشريط. وبذلك يغدو الدليل التفكري شرطا لوجود التعالق بين العملين: العمل الروائي والعمل السينمائي المؤول مدار حديث[4] إن جعل المواءمة بين العملين مرتبطة بالدليل التفكري فقط مع الاكتفاء بربط الفعل الترجمي بالأدلة المجسدة لما فوق التسنينات الخاصة بجنس السيناريو، ليعتبر وصفا موضوعيا لآلية تحويل

السرد إلى عرض، وذلك بسبب كون هذا التحويل بفعل خضوعه لمرحلتين ولعدد من الأنواع السننية، غالبا ما ينحو إلى جعل ما كان دليلاً - مصدراً (النص الروائي) يصبح مجرد دليل-ذاكرة للعمل السينمائي. وقبل تفسير الإرغامات الجوهرية التي تفرض على هذه الآلية أن تكون في علاقتها بالمواد البنائية للنص المصدر انتقائية ونسبية، ستتم الآن محاولة التأشير على أهم الإحراجات التي تواجه كل محاولة تحرص، وهي تحول السرد إلى عرض، على الحفاظ على الدلالات الأساسية والجانبية، وسيتم الاكتفاء بثلاث ملاحظات عامة، تتصل الأولى بما يتعذر ترجمته، وتتصل الثانية بما يجب حذفه ضرورة، وتتصل الثالثة بما يجب إقحامه ضرورة:

1-1 - المتعذر تحويله:

أما المتعذر تحويله من صيغة السرد إلى صيغة العرض، فمتعدد. منه ما يتصل بالحكاية في ذاتها، ومنه ما يتصل بشكل تظهيرها. أما ما يتصل بالحكاية في ذاتها، فيتعلق بالروايات التي تعتمد التبئير الداخلي المتعدد، والتي يكون فيها موضوع القيمة المبحوث عنه ليس معروفا من قبل كل ذوات التبئير (= الشخصيات التي تتولى مهمة السرد). ومن الأمثلة على ذلك رواية «البحث عن وليد مسعود» لجبرا إبراهيم جبرا، التي وإن كانت من أهم الروايات التي صدرت في السبعينات، والتي شكلت إضافة هامة وعميقة للرواية العربية، سواء على مستوى الشكل أو الموضوع المباشر الذي ارتبط بعلاقة الطبقات العليا (الساسة والمثقفون والمقاولون وأصحاب المهن الحرة) بالقضية الفلسطينية، وتشريح العواطف

الحقيقية التي تكنها تلك الطبقات لتلك القضية.. أو على مستوى الموضوع الدينامي الذي يربطها بقضايا إنسانية كونية لا زمانية، تحضر إلى الذهن عبر الرؤية التي يرى وليد خلالها من قبل المحيطين به، وعبر العلاقة التي تربطهم به: فوليد مسعود الذي يجسد أيقونة[5] المناضل الفلسطيني، يبدو رغما عنه طرفا في صراع خفي ضد المحيطين به، الذين يبدون في صورة منافسين له حول موضوع معنوي يستأثر به دونهم (محبوبة.. مكانة.. زعامة..) ويحلمون من ثمة بالتخلص منه، بوصفه المنافس الفعال والحيوي. وبفضل هذه العلاقات المنسوجة بدقة، يبدو موضوع الرواية أيضا أيقونة لصراع الأبناء على الاستئثار بحب الأب لهم، وعلى نموذجها الأرقى (تنكيل إخوة يوسف به).. لماذا إذن، رغم تلك الأهمية، لم تثر اهتمام المخرجين؟

لا ريب أن الإجابة لن تكون مرتبطة بما يتصل بالموضوع المباشر أو الدينامي[6] ولعل أهم سبب حال دون التفكير في تحويلها إلى شريط سينمائي يعود إلى شكل بنائها الدلالي وإلى شكل تجسده إظهاريا، ذلك أنها أظهرت انطلاقا من اعتماد الشكل النسبي الذي يعمل على تنسيب الحقيقة، فقد توالى على سرد الحكاية سبعة ساردين، ينعثون وفق مصطلحات علم السرد الشكلي بوصفهم ساردين داخل حكائيين إذا نظر إليهم من حيث المستوى السردي، وبوصفهم ساردين مشاركين إذا نظر إليهم من حيث علاقتهم بالحكاية التي يحكونها. وقد نتج عن ذلك تراكم وجهات نظر مختلفة حول الموضوع، وتنوع في روايات سلوك وأهداف وشكل ولحظة اختفاء (وليد مسعود)[7]. وهكذا فقد أتاح ذلك الشكل لكل

سارد أن يقدم، وهو يقدم تصورا خاصا عن الموضوع المبحوث عنه، تصورا عن نفسه. وذلك ما جعل المحتوى السردي - الذي هو في الوقت نفسه حياة وسبب اختفاء وليد ومصيره الممكن وأيضا موقف السارد منه وممن عرفوه (ومن بينهم بقية الساردين) - خاضعا للإرغامات والملابسات التي طبعت العلاقة النوعية والنفعية بينه وبين وليد سابقاً، وبينه وبين بقية المعنيين بحياته واختفائه لاحقاً.. وهو الشيء الذي جعل كل سارد إلا ويذكر الساردين الآخرين، بل إن بعضهم تجرأ فأول الاختفاء بالمآمرة المدبرة ولمح إلى تورط بعض الساردين..

من الواضح أن دلالة هذه الرواية قد جعلت الشكل الذي أظهرت به يستعصي على التحويل إلى سيناريو ثم إلى شريط، ذلك أن ما فوق التسنينات الخاصة بالشريط وإن كانت تسمح بتقديم وجهات نظر مجموعة من الممثلين في حدث معين أو أحداث جزئية، فإنها لا تسمح بتقديم عروض مختلفة للحدث الرئيسي من منظور مجموعة من الممثلين. لذلك فإن انتباه كاتب سيناريو أو مخرج، ما إلى أهمية نص مشاكل من حيث الخصائص البنائية والشكلية لرواية «البحث عن وليد مسعود»، يحتم عليه إنجاز قراءة عمودية وفضائية للنص المصدر، لكي يصل في الأخير إلى بناء حكاية لا تقوم فقط على توليف آراء ومواقف كل الشخصيات حتى تستجيب نسبيا لمدار حديث النص وتجعله منتظما في خط حكائي منسجم، بل تقوم أساسا على تمثل الدليل التفكري الذي فرض على الروائي تجسيده في ذلك الشكل. وبهذا الشكل، فإن السيناريست أو المخرج المحتمل لن يحول النص - المصدر ولن يقتبسه حتى، بل سيستوحي

فكرته وحسب.. وهذا أقصى ما يمكن للمخرج أن يقوم به إزاء النصوص الهامة ثقافياً أو سياسياً، والتي تبنى وفق هذه الأشكال المتعارضة أصلا مع ما فوق التسنينات السينمائية.

إن الإمكانية الوحيدة إذن لتحويل مثل هذه النصوص هي استنباط فكرتها ثم اعتمادها. وهي عملية ذهنية تفترض المعنى الذهني وفق شكل حضوره في ذهن السيناريست أو المخرج، لكي تعيد تجسيده وفق آليات جديدة لا تترجم ولا تحاكي الآليات التي أظهرت شكل النص المصدر. ومعنى هذا أن ما يستوحي لا يشكل إلا جزءا من المعنى الذي أظهرت وفقه تلك الفكرة الذهنية. وهو الشيء الذي يؤكد أنها لا تعدو كونها عملية تأويلية موسومة بالطابع الخالص لمفعول التذاوتية(8).

تأسيساً على ذلك، يمكن القول إن النص جراء هذا التحريف الممارس على الحكاية، من خلال تعديل سنن التبئير، يفقد قيمته المتصلة بنسبية الحقيقة.

وأما ما يتصل بشكل تظهير الحكاية (أي بما يسمى دون وجه حق بالخطاب أحيانا وبالتمظهر أحياناً أخرى)، فترتبط أهم أشكاله بالنظام الزمني، ذلك أن الشريط وإن كان يقبل المفارقات الزمنية بمختلف أشكالها، فإنه لا يقبلها إلا في حدود. ولذلك فإن عملية تحويل صيغة النصوص المعتمدة في إظهارها على المفارقات الزمنية المبالغ فيها، والتي تفرض على القارئ أحياناً العودة من حين لآخر إلى الصفحات السابقة حتى يتسنى له إدراك ما هو بصدد قراءته في لحظة توقفه تلك، تقتضي بدورها إعادة ترتيب

منطقي وزمني للأحداث. ومن الجلي أيضاً أنه إذا كانت المفارقات الزمنية الماثلة في الإظهار مفروضة استجابة لضرورات تجسيد الدليل-الفكري، فإن إعادة ترتيب المقاطع، تعتبر إعادة إنتاج لناتج السيرورة التأويلية من قبل كاتب السيناريو قبل أن تكون ناتج سيرورة تأويلية للمخرج.. ومعنى ذلك أيضا أن نقل النص إلى عمل سينمائي، وفق الإجراءات السابقة، هو في الواقع ليس تحويلا ولكنه مجرد استنباط مستوحى من النص-المصدر..

1-2 - الحذف الضروري:

أما ما يتصل بالملاحظة الخاصة بالحذف الضروري، فيتجلى في ضرورة حذف بعض الأدلة الجزئية، التي تكون مع ذلك هامة في صياغة دلالة النص الروائي، ومن بين نماذجها ما يعرف بالتعليق، الذي هو نوع من الخطاب الذي يصدر عن السارد العالم بكل شيء، والذي يكون موضوعه ليس الحدث، ولكن إما كشف حقيقة سلوك الشخصية والتي هي نفسها تجهلها، أو كشف حقيقة ما سيترتب عن سلوكها لاحقا إلخ...

إن التعليق الذي يمارسه هذا النوع من الساردين، غالبا ما يستعصي على الترجمة المحاكاتية التي يستوجبها التحويل. ومن بين أبسط الأمثلة على ذلك تعليق السارد العالم بـ/ أو الخالق لـ/ كل شيء على اعتداء شخص ما على زميل له في العمل بقوله مثلا: «فعل ذلك وهو لا يعرف أنه كان مدفوعا بسنين طويلة من القهر والحرمان، ولعل غياب الأب في وقت مبكر يخلق في القلب والعقل فجوات لا تملؤها إلا الاندفاعات الهوجاء. ولكن ما عسى الإنسان

يفعل تجاه قدره! فعل ذلك وهو لا يعرف مقدار السوء الذي سيجلبه له». إن هذه الجمل السردية المكثفة لا يمكن أن تترجم إلى عرض إلا باستناد المخرج إلى أدلة أيقونية (مسموعة أو مرئية) موازية..، ذلك أن الجملة الأولى «فعل ذلك وهو لا يعرف أنه كان مدفوعا بسنين طويلة من القهر والحرمان» وإن كانت تقبل تترجم إلى صورة وصوت فإنها تقتضي عرضا كاملا، بينما ليست سوى جملة في النص المصدر؛ أما الجملتان التاليتان المفسرتين لعلة السلوك الذي لا تعرفه الشخصية نفسها، فلا يمكن محاكاته إلا باستعمال تقنية السارد كما كان الأمر في بعض الأفلام المصرية الكلاسيكية، لكن ذلك لا يمكن أن يقبل إلا في بداية أو نهاية الشريط، أما أن يكون متكررا على امتداد العرض، فذلك يفرض حذفه ضرورة..

وتخضع للآلية نفسها، كل الجمل السردية التي تصدق عليها أوصاف (الميتا سرد) والعديد من أشكال الميتا حكي[9].. كما تخضع لها أيضا الجمل السردية الدالة على عدم التأكد، وخاصة منها تلك التي تقدم وفق تقنية التبئير الخارجي لأنها تتمنع على الترجمة من أدلة لغوية مشكلة لمادة السرد إلى أدلة العرض، ومن الأمثلة عليها الجمل السردية التالية: «أعتقد أنه يفكر الآن في مصير صديقه، لابد أنه.. إلخ) إن الجملة السردية الأولى مثلا تستعصي على الترجمة إلى دليل سينمائي، أولا لأنها ناتجة عن تبئير السارد المبئر لذاته. وهو ما يعني أنه غير واثق مما يقوله. ويؤدي ذلك إلى فهم كون دلالة حرص السارد على التأكيد على أنه لا يعرف بل يعتقد، أساسية. ومن ثمة فإن عدم ترجمتها هو إخلال بالمعنى. ومن الجلي أنه لا يمكن لهذه الجملة أن تترجم لأن السارد

الأول في الرواية (ويدعى من جهة المستوى سارداً خارجياً) لا يمكن أن يأخذ في الشريط السينمائي إلا شكل الجالس خلف الكاميرا، ولا يمكن للكاميرا أبدا أن تبئر ذاتها. وباختصار يتبين من تأمل ما فوق التسنين السينمائي أن كل الجمل السردية التي تنبثق من وعي سارد عالم بكل شيء وتعبر عن غياب كلي لموضوع خارجي مبأر سوى عالم هذا السارد المبئر نفسه، تحذف ضرورة، وذلك لأن محاكاتها هي بمثابة إثبات مستحيل لموقف الكاميرا من الكاميرا..

1-3 - الإقحام الضروري:

أما ما يتصل بالإقحام الضروري، فيعود على الأقل إلى وضعين: وضع عام، ووضع خاص وجزئي. أما الوضع العام الذي يصدق على كل النصوص الروائية غير التاريخية، فيتصل بقضية ترجمة الحوامل الدلالية التي هي الشخصيات. فهذه الأخيرة، مثلها مثل الأمكنة، لا تكون أبدا محددة تحديدا مانعا، لأن الروائيين مهما حاولوا تمييز شخصياتهم فإن العديد من المميزات تظل غائبة. إن هذه المواصفات الملازمة لبناء الشخصيات الروائية، غير موافقة إطلاقا لشكل تحققها في الشريط، ذلك أن قيود جنس هذا الأخير، تفرض تعويض الشخصية - التي هي دليل لغوي يتمثل ذهنياً - بممثل إنسان يفترض فيه أن يؤول الدليل اللغوي (الشخصية) فيزيائياً وسلوكياً ونبراً.. إن ذلك يقتضي قبل كل شيء تطابقا ارتداديا لا يمكن أن يتحقق إلا إذا كان كاتب السيناريو يتصور منذ البداية الممثل-الفنان الذي يناسب الدور. ومعنى كل ذلك صعوبة تحقيق تحويل أمين لتلك الأدلة من النص الروائي إلى

النص السينمائي. لأن الروائي يختلق الشخصية بشكل حر لا يقيده سوى البعد الدلالي المحكوم من قبل الدليل التفكري. ويترتب عن ذلك كون المخرج وهو يحاول جهد الإمكان المواءمة بين السمات الفيزيقية والسلوكية والجسدية النصية، بالبحث عن ممثل-فنان يستطيع نسبيا تحقيق تأويل مناسب للدليل، لا يستطيع تحقيق إلا ما هو نسبي. وذلك رغم اللجوء في غالب الأحيان إلى الماكياج وإلى منح السمات الجسدية تجسيدات مناسبة في وجه وجسد الممثل- الفنان.. غير أنه على الرغم من كل ذلك تظل الشخصية الروائية أكبر من الممثل - الفنان في مستوى وفائهما للدلالة الأولية الناتجة عن الدليل التفكري للنص الروائي، بالمقابل تصبح دلالتها (مهما كانت أشكال التمويه الساعية إلى منح سماتها إلى الفنان الممثل) دون الدلالة الجديدة التي ينتجها الممثل - الفنان، لأن هذا الأخير لا يحضر بوصفه دليلا مؤولا لدليل تخييلي إلا ويحمل معه دلالاته الخاصة الفيزيقية والتي لا يمكن أن تخضع لأهواء الآخر. فالممثل- الفنان بوصفه إنساناً لا يمكن تصوره خارج مواصفاتهن، الخاصة، لأنه باستمرار هو نفسه في جميع العوالم الممكنة للأفلام التي سبق أن ساهم في تشخيص أدوارها، مثلما هو نفسه في العالم الفعلي.. إنه دائما يضيف أدلة جديدة إلى النص-المصدر.

أما الوضع الخاص الذي يتصل ببعض الجمل والمقاطع السردية، فيعود إلى وجود أحداث أساسية دالة في مسار نمو الحكاية، لكنها مع ذلك لا تكون مصحوبة بتحديدات وصفية تتولى رسم معالم المكان. ومن البديهي أن هذا الغياب طبيعي في الإنتاج السردي عامة، لأن الحاجة إلى الوصف لا تكون في بعض الحالات

ضرورية، بل قد تكون أحياناً مخلة جمالية ودلالياً[10]، بينما لا يكون الأمر كذلك في السينما. إن تحويل مثل تلك الجمل من صيغة السرد إلى صيغة العرض يفرض على المخرج أن يختار ضرورة أماكن الحركة وخلفيات المواقف الحوارية إلخ... ومن هنا لابد من أجل نجاح التحويل أن تكون الإضافة الإجبارية ملائمة لسيرورة الحدث الحكائي.

2 - من الصورة الذهنية المتمثلة إلى الصورة الحسية المجسدة:

إن الآية الثانية التي سيتم التوقف عندها من أجل تقديم ملاحظات أولية عن شكل تفعيلها هي آلية تحويل الصور المتمثلة ذهنيا إلى صور محسوسة. وهي آلية متحابكة مع الآلية السابقة. وقد تم فصلها لكي تتضح مراقيها وخصوصياتها. وسيتم العمل في البداية على تحديد أشكال وجودها، ثم على الإشارة إلى بعض الإحراجات التي تسفر عنها عملية ترجمتها:

إذا كان السيناريو يقلب - من أجل تحقيق التحويل - سرد الأقوال والأحداث إلى حورا أو حوار داخلي، مثلما يقلب السرد الوصفي إلى مشاهد مرئية مكانية وشيئية وفيزيولوجية، فإن هذه العملية تسفر في النهاية عن المزج بين ما كان وصفا إلزاميا يتغيا تحديد معالم الشخصيات وفضاءات تحركاتها، (وهو وصف ضروري من أجل الإيهام بالواقعية) وبين الوصف الذي هو تمثيل لمواقف ذهنية، يحاول السارد من خلالها رسم الأفق المعرفي والدلالي للنص نفسه.

ويمكن رصد هذا التحويل أيضاً من خلال تقديم ثلاث

ملاحظات عامة، تتصل الأولى بترجمة الوصف المحايث للسرد، وتتصل الثانية بالوصف المحدد للأمكنة الموسوعية[11]، وتتصل الثالثة بالوصف الذهني المعبر عن موقف معرفي للسارد أو لإحدى الشخصيات:

2-1 - تحويل الوصف المحايث للسرد:

إن الوصف المحايث للسرد هو الوصف الذي يحدد السمات الخاصة للفعل اللغوي نفسه، أو الذي يحدد خصوصيات اللحظة السردية، حيث لا تكون الأشياء التي تظهر في تلك اللحظة هامة في ذاتها بل في علاقتها بالحدث.. فإذا أخذ المثال التالي مثلاً «دخل متجهما وكان أثاث الغرفة مبعثراً»، فإن ترجمة هذه الجملة السردية المشكلة للمثال إلى صورة، يحتم الانطلاق مما هو جزئي إلى ما هو كلي، حيث لا يمكن للكاميرا أن تلتقط عبوس الممثل - الفنان والأثاث المبعثر دون أن تلتقط الأبواب والنوافذ والجدران ولون الطلاء المعتمد في وجوده على وجودها، وغير ذلك من النوعيات المخصوصة المحددة للأثاث الذي يظهر أمام الكاميرا. وينتج عن ذلك أن ما كان عاما وغير محدد (أثاث مبعثر)، أصبح بالضرورة متعينا، وأن ما كان مؤشرا حرا وممكنا أصبح مؤشرا متعينا في الوجود، يحدد نوعا من الذوق ومن الانتساب الاجتماعي (وباختصار يصبح ما كان مؤشرا دالا على الفوضى وحسب، أصبح بالضرورة دالا إضافة إليها، على ثقافة وعلى مزاج، وعلى وضع اجتماعي وحياتي..). هذا دون اعتبار الأبعاد الاستعارية للأدلة الفعلية (الأثاث والألوان..) التي تؤول الدليل اللغوي السابق.

2-2 - تحويل الوصف المحدد للأماكن الموسوعية:

إن المقصود بهذا النوع من الوصف، ذلك الوصف الذي يرسم فضاءات وأمكنة الحركة مثل البيوت والحدائق والشوارع، لكن شرط كون هذه الأماكن الموصوفة هي أماكن موسوعية. ويعني ذلك أن الوصف الذي يدخل ضمن هذا النوع هو الوصف الذي يحدد الأماكن التي ينضد وجودها في العالم الممكن للرواية على العالم الفعلي الذي تعطيه الموسوعة بوصفه موجودا وجودا فعليا. ولذلك فإن تحويله من دليلٍ لغوي إلى دليل مرئي، يتلازم مع تحويل ضروري لما كان جزئيا إلى ما هو كلي:

ويتجلى ذلك في الأوصاف التي تحدد الأماكن والفضاءات التي شهدت وقوع الأحداث، مثل الحدائق والشوارع والمنازل.. والشرط في ذلك أن تكون تلك الأوصاف أوصافاً فعلية لأماكن فعلية. الشيء الذي يعني أن الأماكن الحاضرة في العالم الممكن للرواية حاضرة قبل ذلك في العالم الفعلي المعطى من قبل الموسوعة. ومن ثمة، فإن فعل ترجمة الدليل اللغوي الوصفي إلى صورة مرئية يفرض ضرورة تحويل ما كان جزئيا إلى ما هو كلي. ومن ذلك أن إشارات السارد إلى مدينة أو حي أو شارع.. يتحول من أجل الوفاء لمعاني النص إلى لقطات تؤخذ لنفس المكان الموصوف لغويا. وينتج عن ذلك أن ما كان نتاج عملية تفكر تتجسد في انتقاء وصف مكاني موسوعيٍ من أجل التأشير المخصوص على قيم ثقافية وأخلاقية انطلاقا من وجهة النظر المعتمدة ومن المعايير البلاغية المتوسل بها، يصبح دليلاً حاملاً لدلالة عامة. ويحصل ذلك نتيجة كون الكاميرا وهي

تلتقط المكان الموصوف جزئيا، تلتقط المكان نفسه حاملا لكل أوصافه الممكنة الظاهرة أو الممكن استنتاجها من ظاهر الموصوف. ويعني ذلك من بين ما يعنيه أن الدليل الوصفي الذي لا يكون إلا جزئيا يتحول إلى مؤشر على موضوعه الكلي، فأزقة القاهرة التي يصف الأستاذ محفوظ بعضا من نوعياتها مثلا، تحضر بذاتها في الشريط.. ويؤدي ذلك بالدليل الوصفي، الذي لم يكن سوى مؤشر على مكان فعلي، ومن خلاله كان مؤشرا على قيمة ما (إيديولوجية أو أخلاقية..) إلى التحول إلى دليل عام يدل بفضل ظهور صورته في الشاشة على المعاش في أبعاده الدلالية المختلفة السابقة على كل توظيف معنوي حصري. ويحصل ذلك نتيجة كون ما يظهر من خلالها هو بشكل نسبي صورة للعالم الموضوعي المختزل لكل الأبعاد..

2-3 - الوصف الذهني المعبر عن مواقف معرفية للكاتب أو للشخصيات:

يرتبط هذا النوع من الوصف بالمقاطع الوصفية التي تكرس لإنتاج الصور الذهنية المحضة، وهي الصور التي لا تكون إلا مبنية في الخيال، ولا تكون معطاة. وتكمن أهمية هذه الصور في كونها لا تتشكل كاملة ولا تحاكي مظهراً محدداً في الوجود. ولهذا فإن فعل الترجمة يصبح آلية للحصر، وأحيانا لإجهاض الصور الذهنية. ويحصل ذلك لأنه من جهة يحولها إلى صور أيقونية مادية مرئية (ولا يهم إن كانت الصورة فعلية أو مختلفة).

ومن البديهي أن الصورة الذهنية إذ تتحول إلى صورة مادية فإنها تتحدد رغما عنها، وبذلك تفقد العديد من سماتها العامة.

ومن بين أهم ما تفقده خصائصها المجردة الدالة التي غالبا ما يجري امتصاصها من قبل ثقافة المرئي التي تسود وتتسيد.. ومن جهة ثانية تفقد وضعها الفعلي في النص الروائي بسبب تحول المنظور الناتج ضرورة عن تحويل صيغة السرد إلى صيغة العرض.

3 - **استخلاصات عامة:**

يمكن انطلاقاً من الملاحظات السابقة استنتاج كون الترجمة التي تتغيا تحويل النص الروائي إلى شريط سينمائي تواجه، إذا ما اعتمدت فقط على الحكاية وشكل إظهارها (= الخطاب عند علماء السرد الشكليين، أو المبنى الحكائي عند الشكلانيين الروس..)، صعوبات جمة، يتمثل بعضها في الإحراجات التي سبق تظهيرها. كما يمكن أن نستنتج انطلاقاً من كل ما سبق أن الترجمة الأكثر اقترابا من النص - المصدر لا يمكن أن تكون إلا منطلقة من الدليل التفكري نفسه. لأن ذلك وحده كفيل بمجاوزة الاختلافات العديدة التي هي قائمة بين الشكلين التعبيريين: الرواية والسينما.

الهوامش

(1) من أجل التعرف أكثر على المعنى الإجرائي المقترح لهذا المصطلح يمكن العودة إلى: عبداللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص: (نحو تصور سيميائي) دار النايا دمشق / بيروت، 2014.

(2) يعتبر مصطلح «عبر تسنين» ترجمة ممكنة لمصطلح (transcodage). ويعني، في مجال سيميائيات السرد، العملية (أو مجموع العمليات) التي وفقها تنقل العناصر الدالة من سنن إلى آخر، ومن لغة إلى أخرى. انظر: ، A.J. Greimas .Du sens، ed Seuil، 1970. p 13

(3) إن سنن الكتابة الروائية هو عبارة عن مجموعة من «ما فوق التسنينات». ومافوق التسنين هو ترجمة لمصطلح إيكو (Hypercode)، ويعني، هنا، القواعد الكبرى المتحكمة في إنتاج الخطابات، والتي هي بمثابة قواعد الجنس انظر: ،U. Eco Lector in fabula، Traduit de l'italien par M. Bouzaher،ed: B ،Grasset ، Paris، 1985. p 101

(4) لابد من التذكير بأن مدار الحديث هو ترجمة لمصطلح (Topic)، ويعني، بصفة عامة، الموضع الذهني. و في مجال السيميائيات ذات التوجه الذريعي - كما هو الحال عند إيكو - يعني الخطاب الناتج عن سؤال مفترض من قبل سائل مفترض.. انظر: أ. إيكو، القارئ في الحكاية، مرجع سابق. ص - ص: (113-117).

(5) غالباً ما نجد الدارسين يسمون العلاقة التي تتبدى لهم قائمة بين دليل ما (شخصية كانت أو مكاناً أو شيئاً..) وبين موضوعه الفعلي المحتمل (شخص أو فئة من الشخصيات الفعلية أو قيمة ما..) رمزاً. والواقع أن هذه التسمية لا تؤدي المعنى المراد، هنا، لأن العلاقة التي نقصدها ليست رمزية - مادام الرمز هو نفسه تمثيل تعييني وتحديدي، عام وكوني - بل هي أيقونية، على اعتبار أن الأيقونة أولانية افتراضية، لا تؤشر على موضوع فعلي إلا احتمالياً، لأن من سماتها ترك ذلك الموضوع الذي تشبهه أو تتعارض، وفق صفات ما، معه، منفتحا على سياقات التلقي المختلفة.. انظر، من أجل التعرف على الفوارق المقصودة، هنا، بين الرمز والأيقونة، كلا من:

ـ عبد اللطيف محفوظ، «التمثل والترجمة» ضمن مجلة فكر ونقد، عدد 10، 2008، المغرب.

- C. S. Peirce، Ecrits sur le signe، traduits et commentés par G.Deledalle، ed Seuil، Paris، 1978

(6) يختلف الموضوع المباشر عن الموضوع الدينامي، في النظرية السيميائية المنطلقة من فلسفة بورس الذريعية، في كون الأول هو المعنى المعطى مباشرة في الدليل – الممثل، بينما الثاني هو المعنى الذي يوجد خارج الدليل – الممثل، والذي لا نصل إليه إلا بالاستناد إلى تجربة مناسبة ما.. ومن بين الأمثلة التبسيطية (وليست البسيطة) على ذلك الاختلاف، كون الموضوع المباشر للدليل (كثير الرماد) هو جماع مدلولي الكثرة والرماد في علاقتهما بالذات التي تشكل المسند إليه، أي المعنى الموجود داخل الدليل ذاته، والذي يمكن لمجموعة من المتلقين الوقوف عنده نظرا لعدم حيازتهم على معرفة مسبقة بسياقاته المناسبة..، أما موضوعه الدينامي الأكثر رجحانا فهو الكريم. والكريم بوصفه دليلاً لا يوجد داخل الدليل الممثل (كثير الرماد) بل يوجد عند نهاية سيرورة من العلاقات المنطقية المؤسسة على المجاورة، والتي تعرف في البلاغة بالكناية.

(7) G. genette ; Figures 3 ; ed : Seuil ، Paris .1972.

(8) تدور هذه الرواية حول حدث الاختفاء المفاجئ والملتبس لوليد مسعود (وهو منظر ومقاوم فلسطيني) ويتولى أحد الساردين السبعة، وهو جواد حسني مهمة البحث عن حقيقة وليد وحقيقة اختفائه.. ويبدو أنه قد عمل على جمع المعلومات اللازمة من مذكرات وليد ومن اعترافات أصدقائه (وليد) الذين تحولوا بذلك إلى ساردين مساوين في القيمة لجواد حسني الذي انغلقت الرواية على وعده للقارئ بالاهتمام بدراسة اعترافات الساردين ومذكرات وليد من أجل اكتشاف الحقيقة!! وبذلك فقد تشكلت مادة الرواية من حدث وحيد يحكى من قبل كل سارد من الساردين الداخل حكائيين الستة بطرق مختلفة، وذلك نتيجة إقحام كل سارد لذاتيته وأفكاره ومصالحه، وإسقاطها على موضوع البحث في شكل أحكام وتأويلات وانفعالات مختلفة باختلاف العلاقة بينهم وبين وليد.. (يمكن لمن أراد الاطلاع على تحليل مفصل لهذه الرواية الرجوع إلى: عبداللطيف محفوظ، «البناء والدلالة في رواية: مقاربة من وجهة نظر سيميائيات السرد» منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت 2009.

(9) قد يبدو هذا القول مجانبا للصواب نظراً لوجود روايات قامت على توظيف الشكل النسبي، ومع ذلك حولت إلى أشرطة سينمائية بنصيب غير يسير من النجاح، ومن بين أبرزها رواية «ميرامار» لنجيب محفوظ. إلا أن هذه الرواية وما شاكلها لا تتبع النسبية فيها من المستويات المحايثة، وتُفرض من ثمة على الإظهار، بل غالبا ما تكون مجرد تحقيق لغاية جمالية.. فرواية «ميرمار» وإن كانت قد استوحت الشكل النسبي، فإنها لم توظفه إلا في حدود توظيف الرواية البوليسية له، ذلك أن السر قد ارتبط فيها باختفاء (سرحان) الذي سيظهر في النهاية، وبظهوره ستظهر الحقيقة التي كانت خفية..

– المقصود، هنا، بالميتا سرد (Méta – narration) كل الإشارات التي يعمد إليها السارد لكي يحدد أسلوب سرده أو خلفياته الفلسفية أو الإيديولوجية أو الفنية، ومن بين ذلك إشاراته إلى مذاهب فلسفية أو فنية معروفة، أو إلى روادها، أو فقط إلى ما ينوي تحقيقه من خلال سرده كما هو الأمر في رواية محمد برادة «لعبة النسيان»، حيث ينتمي أغلب كلام راوي الرواة إلى هذا النوع المخصوص من إدماج التفكير «المجرد» في الكتابة السردية إلى سرد..أما الميتاحكي (Méta - récit) فيحدد ظاهرة ترابط المحكي الأساس بالمحكيات الفرعية، بما فيها تلك التي ترد في جملة سردية واحدة أو عدد من الجمل..

(10) انظر مختلف أشكال دخول المقاطع الوصفية ووظائفها إلى الكتابة الروائية، وكيف ومتى تستدعيها المقاطع السردية ومتى تستغني عنها.. ضمن: عبداللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، دار النايا، دمشق / بيروت. 2014.

(11) انظر معنى الموسوعة ضمن: أ.إيكو، القارئ في الحكاية، مرجع سابق، ص–ص: (99-101).

الفلسفة والسينما رؤى متقاطعة

إدريس كثير

ما المشترك بين السينما والفلسفة؟

هناك العديد من النقاط والخطوط ونقاط الهروب والآفاق المشتركة بين الفلسفة والسينما. نذكر منها :

إذا كانت الفلسفة تعتمد على المفاهيم في خطابها فإن السينما تعتمد على المدرك (percept) صورة كان أو حركة - بما فيه السيمولاكر -. وإذا كانت الفلسفة تنهل مفاهيمها من (الكاووص) أو من العدم فإن السينما تنهل مدركاتها من العتمة والظلمة.

إذا كانت مساحات الفلسفة وآفاقها هي المساحات المحاثية (le plan d'immanence) فإن مساحة السينما هي الشاشة في كل أشكالها (العادية، الثلاثية الأبعاد، الافتراضية).

الشخصيات المفهومية في الفلسفة هي سقراط ديونيزوس ابله ديكارت، أما الشخصيات السينمائية فهي شارلو، طارزان، موغلي...

المخرج في الفلسفة هو سقراط، نيتشه، شوبنهور، برغسون (الحركة) الفيلسوف في السينما هو إزنشتاين فاسبيندر، غودار، بيرغمان يوسف شاهين، موضوعات السينما هي نفسها موضوعات الفلسفة: عوليس، كلاديانور، هرقل، نيرون، سيدنا نوح، الرسالة،

الوصايا العشر، الإلياذة، الأوديسيا، الكراما طولوجيا، الفارماكون.. المأدبة...

توضيب الفيلم هو جوهر الشريط.. تنقيح وتصحيح الكتاب وتقشيره (ديريدا) هو جوهر الكتاب.

الكتابة في الفلسفة لها علم (الكراماطولوجيا) الهيرمنوطيقا وهي تأويل وقراءة أخرى. تفكيك الكراما أو العلامة أما في السينما فهي السيناريو والتمثيل والحركة والأيقونات..

سينما المؤلف هي تحويل الكتاب إلى فيلم، هي أن يكون المخرج مؤلفا. ...

(جارات أبي موسى)

الفلسفة ليست كتابة فقط بل هي تأليف، يمكن للمؤلف أن يمهر كتابه (أن يوقعه) كما فعل ديريدا في الكتابة والاختلاف (...). الفلسفة فصول و أبواب. أما السينما فهي التوليف والتوضيب والمشاهد، الحلقات...

التناص في السينما يأخذ شكل فلاش باك أو فيد باك.. الزمان في الفلسفة هو استحضار أطروحات الآخر إما تأثرا أو اختلاسا..أو تناصا. لذا تكتب بأيادٍ عدة وتصور بكاميرات عديدة.

الفلسفة اتجاهات وتيارات ومدارس ومذاهب (الوضعية المنطقية، المثالية، البنيوية، الماركسية التفكيكية..) كذلك السينما: سينما الطليعة الموجة الجديدة سينما المؤلف، السينما الهولويودية، السينما الملتزمة، الواقعية..

السينما فن (الفن السابع) وفلسفة الفن (الآستطيقا) فن بينهما وشائح الذوق والحكم الأستطيقي والقيم الجمالية..

السينما صناعة واستثمار.. السينما حدث .والفلسفة الحقيقية حدث (Ereignis)..

السينما عمل جماعي ومهما كانت الظروف في الأخيرتبرز أهمية المخرج .

الفلسفة عمل فردي حتى ولو كان هناك فريق عمل أو بحث..

السرد في الفلسفة يبقى رهين اللغة والبلاغة، في حين السينما يتعدى ذلك إلى الحركة والصورة.. هكذا يمكن للسينما أن تتحدث عن الأونطوس والكاووص بالمدركات (percepts) أحسن من حديث المفهوم (le concept).

الفلسفة خطاب جدّي لا يثق حتى في الكتابة ويرفع من شأن الخطاب الشفوي في حين السينما خطاب ترفيهي يثق في الصورة بالدرجة الأولى ثم في الحوار واللقطة والإنارة ... (إما الفلسفة (الجد) وإما السينما (الهزل) ⟵ أفلاطون).

بدأت الفلسفة مغامرتها مثل مغامرة السينما، الأولى مع أليغوريا الكهف الأفلاطوني داخل كهف مظلم يشاهد أشخاص جالسون عرض أشكال من الصور المضاءة من خلف... ويعتقدون أن ما يرونه هو الواقع. وإذا كان ما يرونه في السينما ليس واقعا فما هو؟ ومع ذلك هناك فروقات عدة..

السينما نموذج لفن السيمولاكر لأنها تقدم لنا مظهر الأشياء وفي الوقت نفسه معنى شاملا عنها.. (ص 22).

السينما ليست شيئاً فلسفياً. فهي عالم الأشياء وليس عالم الأفكار. عالم شعبي وليس عالم النخبة وحتى «سينما المفاهيم» ليست عالماً للتأمل الفكري والنقدي الميتافيزقي بل هو عالم المتعة والفرجة.

لنأخذ شهادة إنغمار بيرغمان السويدي حول الإبداع السينمائي، فهو يقول: «يتمظهر الإبداع الفني لدي كجوع وظمأ. منذ عشرين سنة وأنا دون كلل أتقاسم مع الآخرين: الأحلام، المشاعر، الاستيهامات، أزمات الحمق والجنون، العصاب، الأكاذيب ورغم كل هذه الأطباق مازال جوعي وعطشي يتجدد باستمرار. مع ذلك فالفن لدي دون فائدة. الأدب والصباغة والموسيقى والمسرح أجناس تتناسل وتتغذى بعضها ببعض. وتخلق تحولات وتمازجات.. استمراري في ممارسة الفن له سبب آخر مغاير هو بكل بساطة: الفضول. أشعر وكأني سجين صادف حريته بعد إدانة قاسية، ووجد نفسه وسط التمزقات والصراخات، من هنا تشترك مشروطية الفنان مع كل كائن حي، وتخلق علاقة أخوية تبدو ضرورية داخل الجماعة البشرية الأنانية في كوكبنا الساخن والقذر تحت سماء باردة فارغة».

ويعلق جال أومون Jacques Aumont (ناقد سينمائي فرنسي) على هذه الشهادة قائلاً: إن بيرغمان قد كتب هذه السطور سنة 1965 وعمره آنذاك 47 سنة. ووراءه أكثر من ثلاثين شريطاً – ومازال المستقبل أمامه – الإبداع جوع بمعنى ضرورة، فيها يمتزج الواقعي بالخيالي. هنا العالم الواقعي إبداع بقدر ما هو عالم الشريط...

ثم يضيف: بيرغمان لا ينقل فكره عبر الصور إنما يترك صورة الوجه، والريح والصمت والإيقاع تدفعانه إلى أعماق نفسه. وهكذا يمرر العلاقة بين الحقيقي والوهمي (بين الفلسفي والسينمائي) لتنفلت وتظهرعلى حقيقتها شياطين الوجود والأشباح والحب والأحلام.. حين يمارس بيرغمان السينما فهو يتوجه إلى حقيقة الواقع أي إلى ما نجهله عن أنسفنا...

وفي تكريم ليبرغمان استهل جون لوك كودارشهادته قائلاً: بمبمفردها السينما تستطيع القول «هذا سينما» (ça c’est du c - néma). هنـاك خمسة أو ستة أشرطة في تاريخ السينما لا يمكن نقدها إلا بالقول: «هذا هو أفضل شريط». لماذا؟ لأن النقد المستفيض لـ Tabor أو voyage en Italie أو Carrosse d’or لا يقدم حقيقة هذه الأشرطة. فهي كنجمة البحار (المحارة) تُفتح وتغلق، تُسر سِر العالم (أي تظهره وتخفيه في آن واحد) والحقيقة بالتالي هي حقيقة هذه الأشرطة، لأن السينما تكتفي بذاتها وتحترم ذاتها أي تجعل من الإيتيقا إستطيقا. طبعا تنطبق كل هذه الصفات على الشريط «sommarlek»: إنه أفضل شريط..

السينما حرفة وصناعة أجل ! لكنها فن، وإذا كانت الصناعة والمهنة عمل جماعي فالإخراج (التأليف) عمل فردي. هذا العمل يقتضي حسب برغمان وضع أسئلة (المساءلة في الفلسفة) والأجوبة هي خلق أشرطة. إلا أن أجوبته ليست أجوبة مجردة ولا ميتافيزيقية، إنما هي أجوبة تقنية تحافظ على تقنيات طلائعية الثلاثينات : فتصوير الغابات والغيوم والأعشاب ليست إستطيقا

مجردة للكاميرا إنما هي وصف لحالات شعورية للمثلين: مثلا انشراح مونيكا وهي تقطع نهر ستوكهولم في يقظة الفجر وإعيائها وهي تعود أدراجها مساءً عند بداية النوم.

سينما بيرغمان تجعل من اللحظة خلوداً. اللحظة الدقيقة، الصغيرة: هنا والآن، تنبع من العالم بين رعشتين للرمش، من الحزن بين دقتين للقلب، من هناء العيش بين رعشتين. (هذا ما يحلو للغودار أن يُسميه : المُنقسم بين وبين، المجزئ هنا وهناك، الفصوص المبعثرة، الأطراف المنعزلة، الاقتراب عمًّا بين الأشياء وغرابتها، تصوير جمال شجرة في جزيئاتها وإبراز تفردها، تصوير حديقة،أو لوحة لكريكو Greco..).

لتعميق هذه البينونة هذه اللحظة يقوم بيرغمان بتمديدها إلى ديمومة. دقيقة من الزمن تتحول إلى ساعة ونصف، بواسطة «الفلاش باك» بواسطة الرجوع إلى الوراء (تذكر لكن في صور وأحداث) يجعل من اللحظة خلوداً. عثوراً على الجنة والزمان الضائع (بروست) ويُديم اللحظة أو الحدث (الأحداث) أو المتعة (المتع)... للمخرج هذه القدرة على تمرير اللحظة في كل اتجاهات الزمان في الماضي (فلاش باك) في الحاضر (المعيش) في المستقبل (الاستشراف)...

ويختم كودار تكريمة لبيرغمان بوضع هذا الأخير ضد فيسكونتي Visconti من خلال هذا التساؤل : ما الأفضل السيناريو (المؤلف) أم الإخراج (المخرج)؟. أو بعبارة أخرى المؤلف (سيناريو وإخراج) أم المخرج فقط.

السؤال في الواقع يتضمن تصورين للسينما، جوابه يأتي من خلال هذا التشبيه. هناك نوعان من المخرجين، من يسير في الدروب ورأسه منحنيا ومن يسير فيها ورأسه إلى الأعلى، هذا الأخيريشاهد ما يحيط به أما الأول فيرى شيئا محددا يهمه.

في الشريط الأول يكون التأطير واسعا فسيحا rosselluni، أما الثاني فتأطيره يكون ضيقاً منحسراً (هيشكوك). الأول يكون تقطيعه مشتتاً محسوساً، الثاني يكون دقيقا حصريا. هذه الصرامة هي صرامة فسكونتي، أما الحرية فهي حرية بيرغمان يفضل كودار سياسة المؤلف (سينما المؤلف) على سينما المخرجين الصارمين، لذا يعتبر sommarlek شريطاً من أفضل الأشرطة !

خلاصة القول: كل هذه التقاطعات لا قيمة لها ولا أهمية..

إنما المشترك بين السينما والفلسفة هو قدرتهما على أن يجعلا الوهم حقيقة (السينما) والحقيقة وهم (فلسفة نتيشه).

التحقيق الأول سماه أرسطو الكاطارسيس (التطهير) في المسرح (وهو ينطبق أيضا على السينما) وسماه بريخت (تكسير الجدار الرابع) والوعي بالتغريب الذي يحققه المسرح وتحققه السينما، لكن لا يمكن للفيلم (الوهم) أن يتحول إلى حقيقة إلا باستمراره في إنتاج الوهم وكأنه حقيقة، وإثارة المشاعر والعواطف والإيتوس رغم التوهيم الذي لابد منه (هنا تكمن قيمة les effets spéciaux).

التحقق الثاني يكشفه لنا نيتشه حين اعتبر أن ردود أفعال الجسد وتفاعلاته وميولاته هي الحقيقة التي ما بعدها حقيقة وأن

الإنسان حين اكتشف مبادئ المنطق أو بدا له ذلك، واستغل العقل في معاكسة منطق الجسد حوّل الحقائق إلى أوهام، وراح يبحث في المُثل والأفكار المجردة وبناء الأصنام ومايزال الإنسان يعاكس الحقائق الجسدية البسيطة ببناءاته النظرية المصطنعة. وهو لا يدري ذلك.. لابد أن تستفحل هذه الأوهام ولذا نحتاج دوماً لطبيب الحضارة، لزارادشت الفيلسوف الشاعر الذي يشكل شخصية سينمائية بامتياز.. وللمخرج السينمائي الذي يبرز شخصية هذا الممثل بامتياز.

الفلسفة السينما والزمان عند دولوز[10]

إلى روح السينمائي المغربي محمد مزيان

محمد مزيان

(*) نص المداخلة التي قدّمت للندوة التي نظّمتها كلية الآداب بن مسيك بالبيضاء تحت عنوان «الفلسفة والسينما» وذلك يومه 9 ماي 2014.

أ - الصورة والمفهوم:

إذا كانت الفلسفة تفكر من خلال المفهوم، فالسينما تفكر من خلال الصورة المتحركة ذاتياً. وما يربط السينما والفلسفة ببعضها بعضاً هو صورة الفكر. إن صورة الفكر هي ما يلهم الفلسفة في إبداعها للمفاهيم أما السينما فهي تنشئ صورة الفكر وهي توضّب الصورة ذلك أن «مكوّنات الصورة السينمائية تتضمن التّوضيب أصلاً»[1]. يتعلق الأمر إذن في مقاربة «دولوز» بإقامة مناظرة بين السينما والفلسفة،هي في العمق علاقة تناظر تعكس من خلالها الواحدة الأخرى على نحو أصيل،فالهوية الحق مفعول لعلاقة. هوية السينما تتكشف أفضل ضمن علاقة مقايسة مع الفلسفة والعكس بالعكس. في خضم هذه العلاقة يتحوّل منتوج الفلسفة أي المفهوم إلى «كتل من الحركات الدائمة والمتلائمة داخل تشكل الأمكنة والأزمنة... تصبح المفاهيم أكثر قابلية للفهم لأنها عبارة عن تجلٍّ مرئي لتجربة معيشة من طرف كل واحد». لكن من جهة أخرى يعتبر «دولوز» أن «قيمة الصورة تتمثل في الأفكار المتولدة عنها»[2].

صورة الفكر هي مايشغل السينما كما الفلسفة أي الأسئلة التي تثيرها الأولى والمفاهيم التي تبدعها الثانية. لذلك ينبه «دولوز» القارئ منذ الصفحة الأولى من عمله عن السينما إلى أن الأمر «لا

يتعلق في هذه الدراسة بالتأريخ للسينما بل بالتصنيف وبمحاولة لترتيب الصور والعلامات»[3]. إذن،لايتعلق الأمر بعمل تحقيبي توثيقي بل باستجلاء الإشكالات والانتقالات والتحولات التي عرفتها السينما.

ينصب اهتمام «دولوز» على سينما ما بعد الحرب الثانية كما على بوادرها السابقة على ذلك،لهذا نجد حواره يدور مع «غودار» و«ويلس»، «ريسني» و«أيزنشتاين» كما «أوزو»... تكثّف هذه الأسماء النقلة التي عرفتها السينما إذ بالاستناد على أعمالها نتبين أحوال السينما، أقول أحوالاً وليس مراحل فما يهم ليس كرونولوجيا الأفلام بل صورة الفكر المضمر في الفيلم. وإذا كانت الصورة هي الوحدة الأساس للفيلم وكان المنتوج الأساس للفلسفة هو المفهوم فلقاء الفلسفة بالسينما هو لقاء المفهوم بالصورة في أفق استجلاء تحولات صورة الفكر داخل الصورة السينمائية. لاتنتج السينما مفاهيما «فمفاهيم السينما غير معطاة في السينما ومع ذلك فهي مفاهيم السينما»[4]. أي مفاهيم تنتجها الفلسفة مستندة إلى الصورة السينمائية.

إن المفهوم لا يباشر الصورة ليجرد منها ماهو استثنائي وشاذ إذ لا يحتفظ إلا بما هو عام، إنه لا يختزل الصورة في خصائص عامة بل إن المفهوم بوصفه توليفاً بين متنافرات فهو يتقصى لحظات الانفلات والعبور في الصورة، يترصّد للمثير فيها بل للمرعب والمتعذر على الحساب والقياس. ينصبّ المفهوم إذن على مناطق الشدّة والتوتر في الصورة السينمائية. إن هذا التحسس المتبادل بين الصورة السينمائية والمفهوم لم يكن ممكنا لو لم تعمد

الفلسفة المعاصرة إلى مراجعة مفهوم المفهوم خاصة مع «دولوز»، هذا بقدر ما عمدت السينما الحديثة إلى إعادة تصورها للصورة خاصة مع «ريسني» «غودار» و«طاركوفسكي»، فقد حلت الصورة - الزمان محل الصورة - الحركة. إن حلول الصورة كوعي عميق بالزمان هو ما جعل «سينما فلليني تقودنا إذن باتجاه ما يدعوه دولوز صورة الفكر،أي باتجاه الفجوة أو الفضاء المحايد»[5]. يتعلق الأمر هنا بفجوة الزمان العابر الهارب من زمام الشخوص ونواياهم الخاصة كما يتعلق بالحياد المميز للطبيعة المنسية المنفلتة من مقاصد الوعي.

وحده المفهوم إذن كفيل برصد ما هو أصيل في الصورة،لذلك ليس صدفة أن قال «دولوز» «إن المفهوم هو ما يحول دون أن يكون الفكر مجرد رأي،وجهة نظر، تبادل آراء، ثرثرة»[6]. غير أن المفهوم ليس في وسعه تقصي الصورة السينمائية إلا لأنها تتضمن ما يسميه دولوز صورة الفكر و التي يقول بشأنها: «صورة الفكر هي ما تفترضه الفلسفة... إنها فهم قبل-فلسفي»[7]. لا يفيد هذا «القبل» بتراتب قيمي، فالسينما بوصفها تضمر صورة للفكر فهي ليست أقل قيمة من الفلسفة بل إن هذا «القبل» يمثل شرط الإمكان، فصورة الفكر المحايثة للصورة السينمائية تمثل شرطاً لإمكان تفكير فلسفي ممكن، إنها بعبارة «هايدجر» ما يعطي فرصة للتفكير. إن فروع المعرفة التي تتضمن صورة الفكر نفسها أي الحساسية الفكرية نفسها تنعكس في بعضها بعضاً على نحو مبدع خلّاق ولعل ذلك ما تعبّر عنه العلاقة بين «غربيي» و«غودار» ثم «ريسني» و«دوراس» وأخيراً «ويلز» و«كافكا»...

لقد سعت صورة الفكر الكامنة في الصورة السينمائية إلى تحرير الصورة إذ النتيجة هي اللقاء مع المفهوم. فما فتئت الصورة السينمائية تسقط في «الكليشيهات» أي مافتئت تقدّم باعتبارها صورة حسية حركية للشيء أي بوصفها تمثلاً مباشراً للشيء، فالصورة هي هنا تحت طلب التمثل. تصبح الصورة هي ما نريده نحن منها، وكما «سبق أن قال «برغسون» إننا لا نرى الشيء أو الصورة كاملة بل ندرك منها دائما أقل من ذلك. فما ندركه هو ما يهمّنا إدراكه أو ما لنا مصلحة في إدراكه بفعل مصالحنا الاقتصادية ومعتقداتنا الإيديولوجية أوحاجاتنا السيكولوجية»[8]. لكن إذا كانت الصورة ما تفتأ تسقط في «الكليشي» فهي ما تفتأ تقاومه،إنها مجال صراع بين قوى ونقيضها. كيف تتمكن الصورة إذن،من إنجاز انعتاقها؟ يرى «دولوز» أن ذلك يتم عبر مدخلين: «أحياناً يجب استعادة الأجزاء المفقودة أي أن نوجد ما لا نراه في الصورة، كل ما أخفينا منها لنجعلها «مهمة». لكن أحيانا العكس يجب حفر ثقوب، إدراج فراغات وفضاءات بيضاء أي تكثيف الصورة مستبعدين الكثير من الأشياء التي أضفناها لنجعل أنفسنا نعتقد أننا نرى كل شيء»[2].

ب - الصورة والواقع:

إن إعادة صياغة الصورة السينمائية أصبحت هي مهمة المخرج والناقد. ففي غمرة حربين عالميتين متتاليتين تحولت صورة الواقع إلى سؤال، فأشكل الواقع على الواقعية في السينما مما ترتب عليه مولد سينما واقعية جديدة في إيطاليا أولا ثم في فرنسا وألمانيا

ثانياً. وعن هذا المخاض تعبّر «دفاتر السينما» التي أسهم «بازان» في تأسيسها إذ عبّرت عن آراء وتطلعات مخرجي الموجة الجديد في فرنسا التي تتوجت بعمل «بازان» المعروف تحت عنوان «ما السينما؟» فالرجل وإن كان يعمل بمعزل عن الإطار الأكاديمي فإن نشاطه البادي من كتاباته المتعددة في مجلات متخصصة في النقد الفني أثر وأسهم في نشأة حساسية إبداعية سينمائية جديدة. وبالرغم مما يقال عن ضعف تأثير النقد في توجيه الإبداع عموماً فإن كتابات «بازان» تثبت العكس فقد «كان له مقولة يرى فيها أن أهمية السينما لا تتمحور حول الحدث لكن حول التمعن فيه، فالاهتمام بالحياة المعاشة أكثر أهمية من الحبكة المتصاعدة، والشخصيات ما هي إلا نماذج من هذه الحياة. ما يتعين علينا القيام به هو العمل من خلال عدد من العناصر التي تعبّر عادة عن الواقعية، ومن ضمن هذه العناصر: عدم استخدام الموسيقى إلا إذا كان في المشهد مصدرٌ لها، واستخدام ممثلين غير محترفين وعدم استخدام الصوت من خارج الشاشة والبساطة، واستخدام الحوار العامي - وأحياناً لانسمع إلا نصفه - وعدم استخدام الإضاءة الصناعية التي تتميز بها الأفلام المصورة في الأستوديوهات، والتخلي عن التصوير الذي يبرز الجمال والمقصود من ذلك أن نحسّ أن حبكة الفيلم تنطلق من مفردات الحياة الحقيقية. وهذا يؤدي إلى إظهار القضايا الإجتماعية بدلا من الهروب منها»(10). تكثف هذه العناصر ملامح حساسية سينمائية جديدة تتمحور حول إعادة صياغة مفهوم الواقع في الصورة السينمائية، وهذا التحول في الصياغة هي ما نستشفه من قول «دولوز» وهو بصدد «آلان روب غريي»: «كانت السينما

واحدة من أسباب تطوره فقد جعلته يكشف عن القوة الوصفية للألوان والأصوات من حيث إنها تحل محل الموضوع، بل تمحو وتعيد اكتشاف الموضوع»[11]. إن قيمة «بازان» بالنسبة لـ «دولوز» تكمن في قدرته على التقاط إشارة التحولات الجذرية في السينما فـ «ضد من حدّدوا الواقعية الجديدة في إيطاليا بمضمونها الاجتماعي أثار «بازان» ضرورة المعايير الشكلية الجمالية... فالواقع لا يتمّ عرضه أبدا كما لا يعاد إنتاجه، بل هو مستهدف... تستهدف الواقعية الجديدة واقعاً هو قيد الكشف، واقعاً دائم الغموض... إن الواقعية الجديدة، إذن، كشف عن نوع جديد للصورة الذي يقترح «بازان» تسميته بـ «الصورة - الواقعة»»[12].غير أنه بالنسبة لـ «دولوز» تكون الصورة-الواقعة فرصة خصبة للتفكير مجدداً في الصورة السينمائية التي ليست من الصورة-الواقعة في شيء هذا إذا كانت الصورة-الواقعة لاتخرج عن أفق الصورة-الحركة. يرى «دولوز» أن مستجد الطفرة السينمائية في خضم الواقعية الجديدة هو حلول الصورة-الزمان محل الصورة-الحركة ذلك أننا «سنعاين في الخمسينيات فاصلاً جمالياً وتاريخياً في الوقت نفسه، يضع من جهة، السينما المسماة «عضوية» والتي تنتظم زمنيتها من خلال حركة الفعل والصيرورة الخطية للحكاية، ومن جهة أخرى،سينما «بلّورية» يمنح الزمن نفسه للتفكير في إطارها على شكل انفصالات وتسلسلات»[13].

لقد كان طموح «بازان» هو استجلاء الواقع كما يعطى للوعي وليس كما يعطى للنظر الطبيعي المباشر، فالواقع لا يكشف عن حقيقته الماهوية إلا ضمن بعد الفكر. ولأن ماهية الواقع لا تكمن

في الواقع نفسه بل في تخطيه عبر الفكر بقصد الكشف عنه مجدداً في أصالته فإن مقاربة «بازان» ظلت تندرج ضمن التصور الفينوومينولوجي للصورة، أي أن الواقعية مفعول لقصدية الوعي.

إن أفق الواقعية الجديدة في اعتبار «بازان» هو الكشف عن اللامرئي ضمن ما هو مرئي وليس هذا غير الأفق المحدد للرؤية الفينومينولوجية. فلا يجب أن يغيب عن أذهاننا أن الفلسفة الفينومينولوجية قامت مع «هوسرل» من أجل تحرير الأشياء من قبضة المواقف الطبيعية والتصورات الصورية للعلوم الأوروبية التي غيّبت الواقع الملموس خلف المناهج المصطنعة. لقد كان الباعث، إذن، على ظهور الرؤية الفينومينولوجية هو أزمة العلوم الأوروبية، لذلك لم يكن رهانها غير استعادة عالم الظواهر المفقود، عالم الحياة الملموسة. الباعث نفسه والرهان نجدهما عند «بازان». غير أن «دولوز» الذي لم يكن في يوم ما فينومينولوجياً ولا ماركسياً ولاوجودياً تبيّن أن معيار التمييز بين «سينما حديثة» وأخرى «قديمة» هو صيغة حضور الزمان في الصورة، فهناك قطيعة جمالية وفكرية بين صورة تتحدد بالحركة وأخرى تتحدد بالزمان. هناك، إذن، سينما «الصورة-الحركة» وسينما «الصورة-الزمان». لقد كان «دولوز» يميّز بين عصور السينما من خلال التمييز بين نظامين للصورة، نقول نظامان للصورة لأن «دولوز ملزم باعتماد معايير مختلفة عن التصنيف الكلاسيكي: فلا يمكنه التعاطي مع شكل العناصر وكمّها ولا طريقة توزّعها أو المقدار الخاص بكل منها، لأن هذه الخصائص الشكلية بالضبط هي، عنده، ما يلزم تفسيره»[14].

ج - الصورة، الحركة والزمان:

إن الانتقالات التي عرفتها السينما بالتحول من نظام للصورة إلى آخر يندرج ضمن سيرورة انعطاف عرفها الفكر الغربي منذ «كانط». فإذا كانت السينما الحديثة هي سينما الزمان فقد صارت إلى ذلك بعد تجاوزها لسينما الحركة الخاضعة للروابط الحسية الحركية المحسوبة، ولا يجب أن ننسى أنه إلى «كانط» يعود هذا الوعي العميق بأولوية الزمان إذ منذ فلسفته النقدية أصبح المعنى يتحدد بأفق الزمان. ولعل هذا الانتقال الجوهري الذي يمتد من «كانط» إلى «هيجل» و«نيتشه» ثم «برغسون» و«دولوز» - مع اختلاف صورة الزمان عند كل منهم - هو ما يكثفه أحسن: العمل العمدة لـ «هايدجر» أي «الكينونة والزمان». إن مركزية سؤال الزمان في تدبير شأن المعنى ترتب على تحرير الزمان من قبضة الحركة التي سيطرت على الفكر الغربي وامتداداته الكونية لمدة تتخطى عشرين قرناً أي منذ «أرسطو» الذي عرّف الزمان في كتاب «الطبيعة» «بوصفه عدداً ومقداراً للحركة وذلك وفقا لإيقاع السابق واللاحق». فالحركة الأزلية المنتظمة للأجرام السماوية تنسج الزمان في صورة أيام وشهور وسنوات، أي في صورة متعاقبة تعاقب الحركة حيث الزمان ليس أكثر من عدّ لتعاقب الحركة. يمكن الآن أن نكثّف قصة الفلسفة ونقول إنها تحرير للزمان من الحركة وتحديد للمعنى بأفق الزمان هذه القصة هي نفسها التي تحكيها السينما بأدواتها الخاصة. لا يجب أن يفيد هذا بأن السينما ليست أكثر من مجرد صدى لما يحدث في الفلسفة الأحرى أن قيمة السينما وعلاقتها بالفلسفة ستتكشف من زاوية نظر أخرى: «ستكون

دراسة السينما بالنسبة للفيلسوف، وسيلة لاستخدام أداة غير فلسفية لفهم الفلسفة ذاتها بشكل أفضل، وسيسمح لجوء السينما إلى الفلسفة،بإبراز وعي أكثر، يروم توليد كينونة الفيلم ضمن خصوصية تعبيره الجمالي»[15].

يعتبر «دولوز» أن «الصورة-الحركة»هي الصورة المميزة للصورة السينمائية الكلاسيكية،وقد حدد «الصورة-الحركة» من خلال ثلاثة أنماط أساسية: «الصورة-الإدراك»، و«الصورة-الإحساس» ثم «الصورة-الفعل». وهذا ما انصب عليه الجزء الأول من عمل «دولوز» عن السينما،ذلك لأن عمله بجزأيه يسعى إلى تصنيف الأفلام بحسب أنماط صورها. إن كل نوع من أنواع «الصورة-الحركة» له ما يوازيه في سلم اللقطات، فاللقطات العامة تتناسب مع «الصورة-الإدراك» ذلك أن «الصورة-الإدراك هي حركة الكاميرا التي تصنّف الصور وتنتقيها مدركة «الموضوع» من زاوية معينة». هذا في حين أن اللقطة-المتوسطة هي ما يتلاءم مع «الصورة- الفعل التي هي حركة الكاميرا وهي تظهر الموضوعات الأخرى انطلاقا من الموضوع الأساس». وأخيرا فإن ما يناسب الصورة- الشعور هو اللقطة المكبّرة إذ «الصورة-الشعور هي حركة الكاميرا التي تعلّق العلاقة بين الإدراك والفعل المترتب عليه... فالصورة-الشعور هي على نحو ما بمثابة «شبح» منفلت من قبضة المكان-الزمان أي بعبارة أخرى صورة لا تحيل على المكان بوصفه حيّزا لكل إدراك،ولاعلى الزمان باعتباره مميزا لكل فعل. إن الصورة-الشعور التي تتطابق مع مفهومها يلزمها بالتالي أن تقطع الصلة مع العالم إلى حدّ أنه ليس هناك أي موضوع مدرك أو فاعل للحركة»[16].

طبعاً، يمكن لهذه التنويعات الثلاثة لنمط الصورة-الحركة أن تجتمع في فيلم واحد مع هيمنة نوع على آخر وذلك تبعاً لنوع التوليف. هكذا يمكن «التمييز بين التوليف المرتبط بالإدراكات [ويتجلى بقوة عند فتروف] والتوليف المرتبط بالأحاسيس [ونجده عند درايز] والتوليف المرتبط بالأفعال [ونجده عند غريفيت]»(17). إن ما أعطى «الصورة-الحركة» للسينما هو إدراج اللقطة، فاللقطة بمثابة «صورة-حركة» وبلغة «برغسون» هي التقطيع المتحرك للديمومة. تتطابق اللقطة مع المحركات الحسية الحركية إذ إن سلاسل الأصوات والصور والمشاهد والكلمات ترتد إلى حركة متصلة أو حتى متقطعة إلا أنها معقولة قابلة للحساب والتوقع، يحمل فيها الشعور كما الإدراك والفعل على الشخصية، أما الاسترجاع فهو عمل تلقائي للذاكرة الخاصة، إنه علاقة إرادية للحاضر بالماضي من أجل إحضاره. الشخصية إذن ذات فاعلة آخذة بزمام أمرها. في هذه الحالة يتماهى المتفرج مع الشخصية ويتعرف على الموضوعات والفضاءات على نحو طبيعي، فدلالة الفضاء هي هنا ماثلة أصلاً مثلما أن الوضعيات الصوتية والبصرية كما اللمسية تنحصر في الوظيفة العملية المعتادة أما الحدث فهو متوقع منظور.

هذه الإمكانات الفقيرة للصورة السينمائية مرجعها في نظر «دولوز» اختزال الصورة في الصورة-الحركة بوصفها جماع إدراكات، أفعال ومشاعر إذ يتوارى ما يستحق التفكير في السينما أي الزمان. ففي نمط الصورة-الحركة لايعطى الزمان إلا على نحو غير مباشر، إلا كمفعول للحركة أي مفعول لإدراكات تترجم إلى

أفعال وذلك بوساطة الأحاسيس، وهذا كله ضمن خطاطة حسية حركية محسوبة. «السينما [في هذه الحالة] لاتتوقف عن إظهار شخصيات تصدر عنها ردود أفعال بعد إدراكهم لمواقف أحسّوا بها»(18).

إن ما تروم إليه أطروحة «دولوز» ليس مجرد تغيير تقني إذ بدل أن تختزل الصورة في الحركة على حساب الزمان تقوم بالعكس أي تكثيف الصورة في الزمان،الأحرى أن أبعاد إحلال الصورة-الزمان محل الصورة-الحركة تتكشف ضمن قول أساس لـ «غودار». يقول غودار: «السينما هي أن الحاضر لا يوجد أبداً إلا في الأفلام السيئة»(19). ونحن إذا سبق أن أشرنا إلى أهمية «كانط» في ترسيخ أولوية الزمان على الحركة فإن الفضل في إدراك الزمان كتخوم إذ الحاضر ما لايحضر أبدا يعود إلى «نيتشه»، فبدل الزمان الكرونولوجي حلّ الزمان التزامني التصادمي المفتوح على مجهولية خالصة.

أما في السينما فقد أعلنت أعمال المخرج الياباني «أوزو» على بشائر حلول عصر الصورة-الزمان. ويمكن التمييز في نمط الصورة-الزمان بين ثلاثة أنواع: الصورة - الذكرى والصورة - الحلم ثم الصورة-البلورة. وهي كلها تدل على عدم كفاية الروابط الحسية الحركية لتشكيل الصورة في السينما الحديثة إذ أصبحت مهمة الفيلم حسب «طاركوفسكي» هي ترسيم الزمان وعرض تدفقاته اللامتناهية.فالكفاءة الإبداعية للسينمائي تكمن في قدرته على «تشكيل الزمان». هكذا التقت السينما الأوروبية لما بعد الحرب

الثانية مع الاستشرافات الإبداعية للياباني «أوزو». وبالرغم من أن الثقافة السينمائية لهذا الرجل كانت أمريكية بالأساس إلا أنه تمكّن من اشتقاق مسار سينمائي خاص. فقد كان سبّاقاً إلى إحلال الوضعيات البصرية والصوتية الخالصة محل المحركات الحسية الحركية، أصبحت الصور البصرية والأصوات هي المعاني، المعاني الفاعلة للشخصية وليس العكس هذا بقدرما لم تعد الأزمنة الميّتة بمثابة نشاز أو إضافات وأعراض بل إن «اللقطة أو الجواب سيتم تمديدهما من خلال الصمت،من خلال فراغ ممتد جداً»[20]. يتابع «دولوز» قائلاً: «عند «أوزو» الفضاءات الفارغة دون شخوص ولا حركة، الدواخل المفرغة من مقيميها، الخارج المهجور أو المشاهد الطبيعية، كلها حظيت باستقلاليتها... بلغت المطلق بوصفها تأملات خالصة، وضمنت على نحو مباشر وحدة العقلي والفيزيائي، الواقعي والخيالي، الذات والموضوع، والعالم والأنا»[21].

لقد كان تصعيد الوضعيات الصوتية والبصرية واستثمار الطبيعة الميتة هو البديل التلقائي للروابط الحسية الحركية التي أضحت مؤجلة، وبفعل ذلك أصبحت الشخصية تكثّف سلبية ملحوظة فاهمتها كما أفعالها صارت معطلة أمام أبسط الوضعيات اليومية، حالة من التيه والضياع يشكل السياق الأساس لشخصية بدون هدف. انبثاق عنيف في صلب العالم وتوثّب من علاقة عرضية مزيفة إلى أخرى، صحيح أن الحركة لازالت حاضرة لكنها ثانوية وشاذة كما يكثفها شذوذ أفعال شخصيات «أوزو» التي تذكرنا بـ«غريب» «ألبيركامي»: «عند «أوزو» كل شيء عادي وتافه نفسه الموت والموتى موضوعات لنسيان طبيعي»[22].

إن النتائج المترتبة عن هذه المقدمات التي افتتح من خلالها «أوزو» عصر الصورة-الزمن يمكن تلخيصها في: 1 - اللامبالاة وغياب المعنى حيث اللامعنى يشكل شرط إمكان المعنى. 2 - تهديم لثنائيات: الواقعي/ الخيالي، الراهن/ الافتراضي، الأنا/ العالم... 3 - تفكيك العلاقات المنطقية المعهودة للإنسان بالعالم. 4 - استذكار المنسي والعرضي - الطبيعة الميتة -: شجرة، حجرة، عمود كهرباء، مقبرة... إن هذه المستجدات بحسب «دولوز» تجد مرجعها في فتح أساس يتمثل في نهاية الزمان الكرونولوجي أي الزمان الاقتصادي المحسوب.

إن فتوحات «أوزو» وجدت لها تنويعات أساسية عميقة في السينما الأوروبية، فقد التقطتها الواقعية الجديدة والموجة الجديدة ذات الجغرافيا الممتدة بين فرنسا، إيطاليا وألمانيا ثم الإتحاد السوفياتي. ولعل مازاد من خصوبة استئناف هذا البدء الأصيل بزوغ الرواية الجديدة التي ساءلت أنماط السرد في الرواية الكلاسيكية للقرن 19 ساعية إلى تطوير الزوايا الميّتة. لذلك فبقدر ما نذكر «غودار» نذكر «غريي» وبقدر ما نذكر «ريسني» نذكر «ديراس»... وبالرغم من أن مجهودات هذه النخبة من المخرجين والكتاب كانت جبارة فإن أعمالهم تجاذبتها تقييمات متناقضة ففي حين «اتّهم النقد الماركسي في اليابان كما في أوروبا هذه الأفلام وشخوصها الأكثر استسلاما وسلبية، أحيانا بكونها برجوازية وأخرى بكونها عصابية أو هامشية»[23]. اعتبر «بازان» كما «دولوز» أن هذه الأفلام تناسب الواقع، إلا أن مفهوم الواقع عند «دولوز» يختلف عنه عند «بازان». فإذا كان الواقع عند «بازان» يوجد على نحو أصيل خلف ما يظهر،

فإن الواقع في السينما الحديثة كما يراه «دولوز» هو ما يستعصي على المثول أي أن الواقع هو حركة هروبه المنفلتة من صفة الواقعية ليلقى أحواله الافتراضية. فالواقعي في الواقع لاينفصل عن الافتراضي ولعل هذا الانفصام في صميم الواقع وبالتالي في صميم الإنسان وعلاقته بالعالم هو انفصام الزمان ذاته، فما يفصمنا ويجزئنا كما يقول «بورخس» هو الزمان وليس المكان.

هذا الانفصام،هذا التوهج لمختلف أبعاد الزمان في صميم الشخصية هو ما تكشف عنه الصورة-الزمان بوصفها صورة-بلورة، فبقدر ما أن مناطق الإشعاع المنبثقة من البلورة هي متساوية الإشعاع فكذلك الصورة-البلورة تكشف عن التوازي في القيمة والحضور بين الفضاءات والأصوات والأزمنة ولا تظهر الشخصية إلا كمفعول، إنها «وجود - في - العالم». هكذا تحولت الشخصية لأول مرة مع «هتشكوك» إلى مجرد متفرج بمنظور رؤيوي يستشرف فواعل الزمان التي تنخرها.

إن اللاتشخيص هي سمة الصورة-البلورة، لاتشخيص الحركة الذاتية التي أصبحت مفقودة ليحل العالم محل الذات الفاعلة، العالم هو ما يقوم بالفعل، فالشخصية تحلم ضمن العالم وتتذكر ضمن العالم. وبقدر ما أن الشخصية لا تتضمن الزمان بل هو الذي يتضمنها فكذلك الشأن بالنسبة للحلم والتذكر، إنها توجد في الذاكرة وفي الحلم ومثلما ارتأى «سارتر» أن كل حلم هو عالم ذهب «فلليني» إلى «أننا نتشكل ضمن الذاكرة فنحن في الوقت نفسه الطفولة والمراهقة والشيخوخة والكهولة»[24]. إن الحلم

ليس حلم الشخصية بل هو عمل العالم بوسائل العالم يتم بمعزل عن مقاصد الشخصية لكنه يتحقق في صميمها،فكل حلم يعبر الشخصية وهو يتضمن العالم.

لعل طابع اللاتشخيص الذي يميز الصورة-الحلم من أجل تعليق الروابط الحسية الحركية هو ما يميز الصورة-الذكرى، فالذاكرة لا يمكنها أبدا أن تحكي الماضي بفعل الثقوب التي تصيبها بها انفصامات الزمان التزامني. لقد تعذر الاستذكار كاسترجاع بما هو إحضار للماضي بدالّة الحاضر، لذلك لم يعر «ريسني» أية أهمية للاسترجاع إذ تبيّن له أن الكوابيس والاستيهامات والافتراضات والتوقّعات هي أفضل بكثير من الاسترجاع. ولعل ذلك ما يروم إليه «ويلز» عندما يذهب إلى «استحالة الاستذكار... فمناطق الماضي تحتفظ بأسرارها... فلاشيء يمكن استذكاره بل كل شيء مجرد تهيّؤات»(25). ويرى «دولوز» أن هذا ينطبق على كل مخرجي الزمان أي يتعلق الأمر بتلك «السينما التي بتأكيها على تجنب الحاضر فهي تمنع الماضي من أن ينحط إلى مستوى ذكرى»(26). لأن الماضي ما لا يمضي قطعاً والحاضر ما لا يحضر بتاتاً أما المستقبل فهو هنا أصلاً وأبداً.

إن ثورة سينما الزمان انعكست بقوة على تقنيات «المونتاج» فقد «تغير معنى المونتاج،أصبحت له وظيفة جديدة فبدل أن يحمل على الصور-الحركة إذ يتم استخلاص صورة غير مباشرة للزمان،أضحى يحمل على الصورة-الزمان ليستخلص منها علاقات الزمان التي بها ترتهن الحركة التائهة»(27) وبعبارة

أخرى «تغيّر معنى المونتاج إذ صار كشفا وإبانة»[28]. هكذا أصبحت الذاتية الحقيقية هي الزمان في بنيته المتخالفة. ولعل الحلول المباشر لهذه الشخصية على الصورة السينمائية هو ما جعل السينما تضم صورة للفكر تستفز الفلسفة وتثيرها. إن صورة الفكر في السينما بما هي إنجاز لزمان غير راهني جعلت العلاقة بين الفلسفة والسينما قدراً محتوماً.

الهوامش

(1) Deleuze (Gilles) ،cinéma 2 ،limage-temps،p59 ،Editions de minuit،1985.

(2) مؤلف جماعي،حوار الفلسفة والسينما، ص 120، ت. عز الدين الخطابي، منشورات عالم التربية، 2006.

(3) Deleuze (Gilles)، cinéma 1 ،limage-mouvement، p7، Editions de minuit،1983.-3

(4) Cardinal (SerGe)، Deleuze au cinéma، p17، www.sergecardinal. ca/ pdf/ deleuze-au-cinema. pdf .

(5) مؤلف جماعي، حوار الفلسفةوالسينما، ص120، ت. عز الدين الخطابي،منشورات عالم التربية، 2006.

(6) Magazine littéraire، P16،N°257، 1988.

(7) ibid، p23.

(8) Deleuze (Gilles)، cinéma 2،limage-temps، p32، Editions de minuit، 1985.

(9) ibid،p33.

(10) ماكبين (توني)، عناصر السينما الواقعية، ترجمة ممدوح شلبي، http://www.eyeoncinema.net/Details.aspx?secid=56&nwsId=1271.

(11) Deuleuze(Gilles)،cinéma 2 ،limage-temps، p21-22، Editions de minuit، 1985.

(12) ibid.p7.

(13) مؤلف جماعي، حوار الفلسفة والسينما، ص 113-114، ت. عز الدين الخطابي، منشورات عالم التربية، 2006.

(14) Cardinal(SerGe).Deleuze au cinéma.p18. www.sergecardinal.ca/pdf/deleuze-au-cinema.pdf .

(15) مؤلف جماعي، حوار الفلسفة والسينما، ص 125، ت. عز الدين الخطابي، منشورات عالم التربية، 2006.

(16) Bolduc(Charles). Le rôle de l'expérience dans la pratique philosophique de Gilles Deleuze .p174-190.http://classiques. uqac. ca/contemporains/ bolduc__charles/role__experience__deleuze/role__experience__deleuze.html.

(17) مؤلف جماعي، حوار الفلسفة والسينما، ص 104، ت. عز الدين الخطابي، منشورات عالم التربية، 2006.

(18) نفسه، ص 105.

(19) cité in. Deleuze (Gilles).cinéma 2.limage-temps.p55.Editions de minuit.1985.

(20) Deleuze (Gilles).cinéma 2.limage-temps.p24.Editions de minuit.1985.

(21) ibid.p26.

(22) ibid.p24.

(23) ibid.p30.

(24) cité in. Deleuze (Gilles).cinéma 2.limage-temps.p130.Editions de minuit.1985.

(25) Deleuze (Gilles).cinéma 2.limage-temps.p149.Editions de minuit.1985.

(26) ibid.p163.

(27) ibid.p59.

(28) Magazine littéraire. P59. N°257.1988.

السينما من منظور مدرسة فرانكفورت

معزوز عبدالعلي

إيديولوجيا الوسيط: مقارنة بين السينما والتلفاز:

سأتناول السينما كوسيط ثقافي من أهم الوسائط الحديثة، وسأنطلق من فكرة أن كل وسيط ينطوي على رسالة ويمرِّرها اهتداء بقول ماك لوهان الوسيط هو الرسالة. وحتى نعرف الرسالة التي تمررها السينما علينا مقارنتها بوسيط آخر ظهر على أعقابها وهو التلفاز. كلا الوسيطين يشتركان في خاصية وهي أنهما تقنيتان لإنتاج الصورة وبثها ولكن على نحو مختلف. فإذا كانت السينما تتوسَّل بالصورة من أجل الإبداع فالتلفاز من أجل البث والاتصال. فمن جانب تكون الصورة في خدمة الفن بينما من جانب آخر تكون تحت الطلب. من يهيمن في السينما هو المنتج والمخرج، بينما من يهيمن في التلفاز المُبَرمِج. ولكن هذا لا يمنع من أن تكون السينما مستجيبة لمتطلَّبات تجارية مما يجعلها صناعة بالمعنى الذي تستعمله مدرسة فرانكفورت. وبالرغم من كون السينما وسيطاً تقنياً من أهم وسائط الاتصال الحديثة فلا يحرمها هذا من أن تبقى سليلة فنون الفرجة و من ثم علاقتها الوثيقة بالمسرح وإنْ من وجهة غيّرت وجه المسرح بل أدّت إلى انقراضه تدريجياً.

و يمكن مقارنة ما فعله التلفاز بالسينما - إذ لا ينبغي أن ننسى أن التلفاز تركيب بين وسيطين سالفين السينما والمذياع أي

الصورة والصوت - بما فعلته آلة التصوير الفوتوغرافي بالرسم. ولكن الغريب أن هذا التَّطوُّر التكنولوجي لم يتم على طريقة الجدل الهيجلي فلا يُلغي اللاحق السابق ويظل أحدهما نقيضا للثاني رغم تركيب الوسيط الجديد لتقنيات الوسيط القديم. حرَّرت الصورة الفوتوغرافية الرسم من محاكاة الواقع و من مهمة توثيق الحياة اليومية وساهمت في ديموقراطية الذوق، مثلما خلَّص التلفاز السينما من المهام الوثائقية، و فتح لها آفاقا لم تكن لتخطر لها على بال، مثل تمويل الإنتاج السينمائي، وحمل المنتوج السينمائي للجمهور بدل مجيء الجمهور إليه، ومع ذلك هل يمكن الحديث عن التهام التلفاز تدريجيا للسينما؟ إن الأمر ليس بهذه البساطة، وليس من المؤكد أن التلفاز - الذي يملك تقنية البث المباشر - يمكنه ابتلاع السينما، بالرغم من اكتساح المسلسلات التلفزيونية و الأفلام النمطية، تبقى سينما المؤلف صامدة في وجه الأفلام الرخيصة.

عوض الإعلاء من شأن السينما على حساب التلفاز بحجة أن الأولى تنتمي لثقافة عليا والثاني لثقافة دنيا، وتحت ذريعة أن الأولى تندرج ضمن ثقافة النخبة والثاني ضمن ثقافة الاستهلاك وثقافة الرعاع شيء مبالغ فيه. ومع ذلك يمكن رصد علامات فارقة بينهما: في حضرة السينما وداخل القاعة الظلماء و أمام الشاشة الكبرى يغمرنا شعور بالوحدة بينما أمام الشاشة الصغيرة نشعر بأننا في خضم الجميع. ومهما كان عدد الجمهور في القاعة المعتمة لا نخرج عن صيغة المفرد، أما ونحن أمام شاشتنا الصغيرة، ورغم وجودنا المفرد و الشخصي نذوب في الجموع النَّكرة و الحشود اللاشخصية: «السينما مكان يشعر الجميع فيه بالوحدة، بينما أمام التلفاز نشعر بأننا في خضم الجميع (...) الذهاب إلى قاعة السينما سويّاً يظل

احتفالا مشخّصاً أما فتح شاشة التلفاز يمثّل متعة فردية و لكنها غير مشخَّصة» (Régis Debray ،Mort et vie de l'image p332).

بمعنى آخر بالرغم من اقتراب التلفاز من المشاهد و مخاطبته بالمفرد يبقى المشاهد قطرة في محيط وكائناً نكرة فهل معنى هذا أن التلفاز، هذا الوسيط الجماهيري الأكثر ديموقراطية من بين كل وسائط الاتصال، معادٍ للفرد ومؤيد للرعاع؟ هناك شيء مما يوحي بذلك. التلفاز يستوحي روح الجماهير الغفل والأكثرية الساحقة، وباعتباره جهازاً إيديولوجيا يكرِّس علاقات الهيمنة ويلائم تطوُّر المجتمعات الليبرالية. أما السينما، وعلى فرض أنها وسيط جماهيري، فهي رغم ذلك تعكس روح الأقلية والتمرُّد على كل ما هو هامشي، وهي تُعلي من شأن القاعدة الشعبية. أما إذا نظرنا جهة التلفاز بما هو جهاز إيديولوجي فإنه في خدمة التفاهة والابتذال، يُعلي من شأن المزهوِّين بأنفسهم والمغرورين من «نجوم» الشاشة الصغيرة. إذا كان التلفاز إعلان عن ثورة الاتصال في عصر الرأسمالية المتطوِّرة فالسينما تؤرِّخ للرأسمالية في بداية عصر الاتصال، أي الرأسمالية في بداية الإرهاصات الأولى لوسائل الاتصال ومن ثم نشوء مجتمعات «الميديا» و هي لا زالت تحمل ثقافة برجوازية عليا.

مشكلة التلقي:

ما نوع التَّلقي الذي يفرضه كل من السينما والتلفاز؟

لكل من الوسيطين جمهوره المختلف تماما عن الآخر، جمهور السينما حاضر في عين المكان spectateurs، أما جمهور التلفاز

يشاهد عن بعد téléspectateurs، وهو في لا مكان أو ليس في أي مكان. الصنف الأول من الجمهور حصيلة حسن الصدفة أما الثاني فكمٌّ إحصائي. صحيح أن لكل من الوسيطين حساباته: للسينما شباك التذاكر box office وللتلفاز نسبة المشاهدة audimat. ورغم ذلك السينما دعوة للفرجة و التلفاز استهداف للاستهلاك: «إن البرمجة التلفزيونية ليست دعوة وإنما استهداف:فهي تقصد العيِّنة (عيِّنة المشاهدين) وتروم الهدف للتَّكيُّف معه»(ibid p333). يقاس كل برنامج تلفزيوني بمدى مشاهدته إحصائياً أما الفيلم السينمائي رهان على جمهور احتمالي، ومن ثم محاولة إغوائه بدعوته إلى متعة موعودة.

حقاً إن كلاً من السينما والتلفاز يتوجَّهان إلى الجماهير والحشود ولكن الخطاب والرسالة مختلفان كالفرق بين الفُرجة والمشاهدة، بين الكوني والمحلِّي. يختص التلفاز بالعالم ونحن لم نغادر مكان إقامتنا أما السينما فتنقلنا إلى عالم فيما وراء حدود إقامتنا.

من فرط مباشرة الشاشة الصغيرة نفقد علاقتنا المباشرة بالأشياء و بالعالم و بالآخرين، وبدل هذه العلاقة المباشرة يطرح التلفاز الوهم المباشر، ويجعلنا نتخيل أن حياتنا الواقعية ما هي سوى امتداد لحياة شخوص الدراما و الميلو دراما التلفزيونية. أما السينما لا تحرمنا - مهما كان من شأن قوة التقمُّص - من إدراك أن العالم، رغم ما يحفل به من بؤس، لا يلغي إمكانية الإعلاء الذي يُعتبر شرط الحلم.

في التلفاز يُقدَّم العالم الواقعي للمشاهد وكأنه حقيقي، وهذا ما يُفسِّر الاتجاه الذي يسير فيه التلفزيون المعاصر فيما صار يسُمى بتلفزيون الواقع reality show.télé-réalité: «إن استراتيجية الواقع هي الأفضل بالنسبة إلى التلفاز. ما يشهد على ذلك هو استعراض الواقع أو الواقع الاستعراضي و هو ما يعني أن يصنع الإنسان بنفسه من نفسه بطلاً» (R Debray :vie et mort de l'image.p336). لا حاجة منذ الآن إلى ممثلين ولا إلى كتاب سيناريو، الكلُّ يصير ممثِّل نفسه بدون ممثِّل، ووسيط نفسه من دون وسيط، مخرجٍ نفسه من دون مخرج، وكاتب سيناريو من دون سيناريو إطلاقا. تلفزيون الواقع هو في الحقيقة تلفزيون بلا واقع، وقمة الوهم، لأنه يعطي الانطباع بواقعية الواقع بينما يكرِّس وهم الواقع و وهم المباشر: «إنها المباشرة أو قمة وهم وسائل الاتصال: هو الاعتقاد بأنه يمكن الولوج المباشر إلى تجربة مباشرة بلا أوهام مُفَكَّر فيها بوعي» (ibid p337). التلفاز وسيط توتاليتاري يوهمنا بتقديم الواقع في شموليته بينما هو يقدِّم لنا الواقع وقد صار شموليا وتوتاليتاريا: «وهنا يكمن الخطاب التوتاليتاري للمجتمع الاستهلاكي» (J Baudrillard :la société de consommation p189) بمعنى آخر وكنوع من المفارقة - حسب تعبير بودريار نفسه- تصبح الرسالة هي استهلاك الرسالة. أما السينما فتقدِّم الواقع مركبا ومُصاغاً انطلاقا من الأنا الشاعر بمسؤوليته أمام حكيه للواقع، أما في التلفاز أو على الشاشة الصغيرة فالوقائع مُجَزَّأة و متجاورة (بمعنى غير مركَّبة) ولا أحد يتحمَّل مسؤولية استعراض الواقع (فبالأحرى حكيه). فكلما اقتُفِيَ أثر الواقع في التلفزيون باللون و وضوح الصورة ازدادت الهوة اتساعا

بيننا و بين الواقع. وبث الصور التلفزيونية عن الأحداث من مكان وقوعها يجعلها، من فرط بثها، لا تعني شيئاً. في التلفاز يُعتمد على تقطيع الواقع وتجزيئه أما في السينما، وبفضل إمكانيات التوليف montage وتقنية الاسترجاع flash back والتقاط الصورة من أسفل إلى أعلى و من أعلى إلى أسفل plongée، contre plongée والصورة المكبَّرة gros plan كل هذا يُقدِّم الواقع من كل أنحائه، في تفاصيله كما في أطره الكبرى، عن بُعْد و عن قرب مما يستحيل القيام به في التلفاز. السينما تأليف وإخراج وكتابة وسيناريو بخلاف التلفاز الذي لا يملك سوى البث الحيّ والمباشر. توجد في السينما ذاتية ما تتحمَّل تركيبا للوقائع أما في التلفزيون تعنُّ الوقائع بدون ناظم لها اللهم إلاَّ مجاورتها بعضها لبعض. السينما تتضمن صيغة الأنا أما التلفاز فلا ينطوي سوى على صيغة المبني للمجهول، صيغة نحن. السينما جذبُ وشدٌّ لمشاعر متفرج لا يغادر مكانه بينما مشاهد التلفاز هو في حِلّ مما يرى، وفي مكنته أن يتجاذب أطراف الحديث وهو على يقين بأن ما من شيء قد فاتت مشاهدته. عاشق السينما لا يبرح الشاشة الكبرى إلاَّ و هو متيقِّن من أن العالم الحقيقي هو في مكان ما، أما بالنسبة لمشاهد التلفاز فالحياة الحقيقية لا توجد فيما وراء الصورة وإنما بداخل الصورة - الواقع، أو الصورة المباشرة مما لا يدع مجالاً للحلم.

بهذا المعنى التلفزيون فاشي والسينما ديموقراطية مادام أن التلفزيون إقرار بالواقع كما هو و بالحضور كحضور، ومادامت السينما انفلات من سطوة الحاضر و من دكتاتورية المباشر. وفيما التلفاز يتعامل مع الزمن من منطلق الإعادة replay فإن السينما

تتعاطى مع الزمن من منطق الاسترجاع flash back ، ومعنى ذلك أن الزمن المعاد سطحي بينما الزمن المسترجع عميق و دفين يتضمّن رغبة في تأويله من جديد.

فضلاً عما سبق السينما تجسيد للنور والعتمة حيث تلعب الإنارة دورا أساسيا في جماليات السينما لأنها تقدِّم جسد العالم أي العالم بلحمه و عظمه أما في التلفاز فلا وجود سوى لهيكله العظمي. الصورة التلفزيونية لا عتمة فيها و لا نور clair obscur، صورة بلا نتوء وبلا عمق. الصورة في السينما تبعد الداني وتداني البعيد أما التلفزيون فلا يتحرَّك سوى في نطاق الداني والمباشر. السينما تتلاعب بالمسافات وترسم خطوط انفلات لامرئية بينما الصورة التلفزيونية تبقى حبيسة الفضاء الهندسي لا تملك عنه فكاكا. ما يسيطر في السينما هو اللحظة ومن ثم السباق مع الزمن والرغبة اللامحدودة في اختصاره إلى أدنى مدى ممكن. أما في السينما بدل الزمن توجد الديمومة و الأولوية للزمن الداخلي على الزمن الخارجي. الزمن في التلفاز هو للوصلات الإشهارية و النشرات الإخبارية: الموجز و المختصر لأن الزمن يجري و من الضروري تعليق كل شيء لئلاَّ يفوت أي شيء. فالطامّة الكبرى أن نترك للمشاهد متَّسعا من الوقت لتحويل اتجاهه أو وجهته إلى قناة أخرى. كل شيء يتطلَّب الانقطاع، حتَّى قبل بسط أي دليل على ما يُقال، إن ألوهية الصورة التلفزيونية هي الساعة أو الوقت. السينما تاريخ و التلفاز بلا تاريخ لأنه تبجيل للحظة.

السينما والإنتاج الآلي للصور:

يُعتَبر ظهور السينما في المجتمعات الحديثة أول شكل من أشكال وأول وسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري. وهو مؤشِّر على دخول الثقافة الجماهيرية عموما و الفن الحديث خصوصاً، عصراً جديداً هو عصر الاتصال أو عصر الميديا ère médiatique الذي مهَّد الطريق لإنتاج ثقافي وفني من نوع جديد: الإنتاج وإعادة الإنتاج الآلي الذي خصَّ الصورة reproductibilité mécanique de l'image، والمتمثِّلة في الصورة الفوتوغرافية والسينمائية. وتجسَّدت قبل ذلك في الليتوغرافيا والسيريغرافيا lithographie et la sérigraphie. ما الفوتوغرافيا سوى إنتاج آلي للصورة الثابتة وما السينما سوى إنتاج آلي للصورة المتحرِّكة، أي الصورة المندرجة في سياق حركي cinétique وفي متوالية زمنية. السينما لم تكن ممكنة بدون الصورة الفوتوغرافية، ولكن بينما هذه الأخيرة ثابتة فإن السينما صورة وحركة وزمن. إذن السينما بما هي كذلك، وسيط جديد بالإضافة إلى أنه جماهيري média de masse ou mass média أو شعبي يرسل رسائله إلى جمهور عريض. يهتم ولتر بنيامين أيما اهتمام هذا الفن الجديد الذي أحدث ثورة في التلقِّي: تحيين الموضوع المُنتَج أمام أنظار المتلقِّي الشيء الذي يتزامن مع ظهور حركية جديدة في المجتمعات الحديثة، أي حركية الجماهير أو الحشود.

تم تحطيم الهالة aura التي كان يحظى بها الفن كأثر عزَّ نظيره إلى مرحلة صار يُنتَج فيها بكيفية آلية، ومن أثر بعيد لا يُرى إلى صورة تُشاهَد هنا والآن، وذلك تلبية لحاجات الجماهير إلى

تملُّك شيء جديد كل الجدة ألا و هو الصورة و هو المدخل الضروري إلى ثقافة الصورة أو إلى ما يسميه ريجيس دو بري عصر الصورة vidéo sphère. يعود فضل الصورة على الفن في كونها حوَّلته من خيرات نخبوية إلى خيرات ثقافية استهلاكية، وأخرجته من دائرة الذوق البورجوازي إلى ديموقراطية الذوق. كان ولتر بنيامين مؤمناً بشعبية وجماهيرية الفنون البصرية الحديثة وعلى رأسها السينما، ومُشيدا بالثقافة الجماهيرية ودورها في إرساء حساسية جمالية وفنية جديدة تحقِّق ما عجزت عن تحقيقه الثقافة البورجوازية. إن الفنون الحديثة أو فنون الإنتاج الآلي وعلى رأسها السينما من شأنها تغيير المجتمعات الرأسمالية. ويقابل أدورنو استبشار ولتر بنيامين بتوجُّس وتشكُّك في مدى قدرة الثقافة الاستهلاكية على تحقيق هذا الهدف، و اعتبرها ثقافة دنيا تنشر الفن السهل وتشيع النمطية وتنزل بمرتبة الفن إلى سقط المتاع وإلى الحضيض وإلى السلعة الرخيصة، وتهبط بالثقافة العليا إلى ثقافة استهلاكية دنيا وبالمُنتَجات الفنية إلى مستوى البضاعة الترفيهية.

مهما يكن من شأن هذا التعارض بين أدورنو وبنيامين، اهتم بمستقبل السينما في مطلع القرن العشرين كما رآه الثاني. إنها فن جماهيري شريطة أن تتحكَّم فيه الجماهير، وفن ثوري شريطة تخلُّصه من الاستغلال الرأسمالي الذي يُحوِّل احتمال الثورة إلى شيء مضاد للثورة. هناك خطران يواجهان الفن الناشئ (السينما): ثقافة النجوم و ثقافة الحشود culte des vedettes et culte des masses. الثقافة الأولى ثقافة تجارية والثقافة الثانية ثقافة فاشية: «يمكن فهم أزمة الديمقراطيات كأزمة الشروط

الاستعراضية لرجل السياسة» Walter Benjamin :l’œuvre à l’époque de sa reproductibilité mécanique p 93).

للسينما وظيفة اجتماعية تتمثّل في: أولاً إنتاج حلم جماعي وليس خداعاً جماعياً كما يظن أدورنو، ثانياً للسينما وظيفة سياسية تتمثّل في أنها تحمي من الذهان الجماعي باصطناع استيهام جماعي للحيلولة دون تطوره وتحقُّقه في أوساط الجماهير. وفي كل الأحوال السينما هي فن يدلنا على رؤية ما لا يُرَى بواسطة قدرتها التقنية على التقاط عدستها تفاصيل الحياة المستترة والخفية، وعلى القبض على الخطوط الهاربة والمنفلتة للوجود. فالآلة السينمائية تتحسَّس أكثر من غيرها حركة الجماهير. وعوض أن تكون السينما أداة فاشية تخدم الاستعراض الجماهيري للقوة و لشخصية الزعيم – كما هو الشأن بالنسبة لأفلام الدعاية النازية – فهي من الناحية الجمالية إذا تخلصت من شروط الاستغلال الرأسمالي تخدم تسييس الجمالي، وبتعبير مختصر بدل أن تكون تجميلا للسياسة تتحوَّل إلى تسييس للجمال.

المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية

جريماس نموذجا

سعيد بو عيطة

حين بلور عالم اللسانيات فردينان دو سوسير /f. de . Saussure نظريته اللسانية ، اقترح بأنها ستندرج ضمن نظرية شاملة تتجلى في السميولوجيا .لكن إلى مرحلة متأخرة (في فرنسا على الأقل)، شكل الفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بيرس أهم مرجع للسميولوجيا . على الرغم من كون أغلب تصوراته يلفها نوعٌ من الغموض. نظراً لتشعب اهتماماته وعدم وضوح الرؤيا لديه. وفي المنحى الفلسفي شكل كتاب - فلسفة الأشكال الرمزية - لإرنست كاسيرر / E Cassirer أهم مصدر للبحث السيميائي. أما المصادر ذات البعد المنطقي، فقد تجلت في أعمال كل من: فريج/ Frege، مروراً بروسل/ Russel، وكرناب وصولا إلى الفيلسوف الأمريكي شارل موريس/ ch. moris. في حين استند آخرون إلى الإرث السوسيري (نسبة إلى فردنان دو سوسير) من خلال البحث عن قيمة اللغة اللفظية داخل المنظومات الأخرى. وعلى رأسهم: إريك بويسن. وفي الحقبة نفسها برز ما أطلق عليه باللسانيات البنيوية. تجلت هذه الأخيرة في أعمال كل من: رومان جاكبسون، يالمسليف، وبنفنست ينطلق هؤلاء من تصورات سيميائية، لتحديد أهمية اللغة داخل المنظومات الأخرى (غير اللغوية). أما داخل المنظومة الفنية، فنجد أحد أقطاب حلقة براغ، وهو جان موكارفسكي. واقتفت أثره

الباحثة الأمريكية سوزان لينجر. التي ميزت بين المنظومة الفنية والمنظومة اللسانية.

بعد الحرب العالمية الثانية، تم جمع هذا الموروث السيميائي خاصة في كل من: أمريكا، فرنسا والاتحاد السوفياتي. برزت على إثر ذلك أعمال هامة لكلٍّ من: كلود ليفي شتراوس، في مجال الانطروبولوجيا، رولان بارط في مجال النقد الأدبي، وجريماس في مجال السرديات. وبهذا تعددت اتجاهات السيميائيات بعد رائديها شارل سانديرس بيرس واللساني فيردينان دو سوسير. يمكن الحديث عن سيميائية التواصل (بويسن/ buyssens، بريطو/ Prieto، ومونان /Mounin) وسيميولوجيا الدلالة مع رائدها الناقد الفرنسي رولان بارط / R barthes، وسيميائيات الثقافة مع الباحث الإيطالي أمبرطو إيكو /U Uco. ومدرسة باريس السيميائية (السيميائيات السردية) مع مؤسسها جريماس/ Greimas وأتباعة: جوزيف كورتيس، جان ماري فلوش، جاك فانطاني.

وإذا كانت هذه المقدمة العامة لا تقدم ما يسوغها هنا على نحو كاف، فإنها تفرض نفسها. من أجل تبيان أهمية هذا التعدد المرجعي للدرس السيميائي. وتعدد الحقول المعرفية التي ارتبط بها. لكون الإشارة إلى هذا التعدد و التنوع، تجعل الباحث في هذا المجال، يجعل في حسبانه ما يلي:

أ - إن كل محاولة لتلمس خصائص النظرية السيميائية في شموليتها، هو ضرب من المحال. بحيث يتعذر الإلمام بها في شموليتها.

ب - ضرورة البحث في الجزئي وربطه بالشمولي. لأن هذا الجزئي لا يمكن فهمه إلا من خلال الشمولي (الخلفيات المعرفية التي ينبني عليها). كما أن عزل الجزئي عن الشمولي قد يؤدي إلى مزالق عدة. أو إلى سوء فهم (ولعل هذا ما قد تعرفه بعض البحوث اليوم).

ج - عدم جدوى فصل التصورات و المفاهيم عن مرجعيتها المعرفية و الفلسفية و الحضارية.

هذه الدراسة:

تنطلق هذه الدراسة من التصور السابق. بحيث تحاول الانطلاق من البعد الشمولي للسميائيات السردية. وتحاول البحث في جذورها ومرجعيتها المعرفية .

فعلى الرغم من كون اتجاه السيميائيات السردية، قد يبدو مستقلاً بنفسه على مستوى الأسس المعرفية والجهاز المفاهيمي و المصطلحي (خاصة في مرحلة نضجه) فالحقيقة عكس ذلك. لكونه ينبني على مرجعيات معرفية. تمتد إلى مجموعة من الحقول المعرفية. نذكر منها : الاتجاه الشكلاني، اللسانيات، فلسفة العمل، الأنثروبولوجية البنيوية، نظرية العوامل، النحو التوليدي، إلخ.... إن النبش في هذه الحقول المعرفية المتعددة، يمنحنا إمكانيات تبيان الإرث المعرفي لهذا الاتجاه السيميائي و الوعي بأحواله النظرية.

أما اختيار جريماس باعتباره نموذجا لهذا الاتجاه السيميائي، فيرجع إلى دوره الهام في مدرسة باريس السيميائية من جهة. كما أنه شكل قطب الرحى بالنسبة لهذه المدرسة . فعلى الرغم من وجود مجموعة من الباحثين: ميشيل أريفي، كلود شابرول، جان

كلود كوكي، إلخ.... فإن جريماس قد عمل بشكل بارز على تطوير هذا الاتجاه. وبناء صرح السيميائيات السردية. حتى ارتبط اسمه بهذه المدرسة بشكل مباشر. بحيث شكل كتابه المعروف - الدلالة البنيوية - (الصادر سنة 1966) اللبنة الأساسية لهذه المدرسة السيميائية (مدرسة باريس). كما أصدر فيما بعد مجموعة من الأعمال. أهمها: - في المعنى - و - في المعنى II - وقاموسه المعروف بالاشتراك مع جوزيف كورتيس. فقد شكلت هذه الأعمال في مجملها، أهم الدعائم المعتمدة في مقاربة النصوص السردية. والأسس المعرفية لهذه المدرسة. فما هي أهم الجذور المعرفية لهذا الاتجاه السيميائي؟ وهل شكل هذا التعدد عنصر قوة أم خللاً لمدرسة باريس السيميائية؟ وهل حاول جريماس بناء تصور نظري شمولي وحدد أدواته ومفاهيمه الإجرائية ؟ هذه مجموعة من الأسئلة ضمن أخرى. نحاول من خلالها استجلاء الجذور المعرفية لمدرسة باريس السيميائية . وتحديد أهم أسسها النظرية والمنهجية.

تندرج سيميائية مدرسة باريس (خاصة في بداياتها)، داخل التيار الشكلاني البنيوي للسانيات (سوسير، يالمسليف). لقد عمل جريماس من خلال كتاب - الدلالة البنيوية - على رسم معالم التصور الإبستمولوجي الذي تندرج ضمنه نظريته. مما يجعل مدرسة باريس (من خلال المساءلة الجذرية)، تقوم أساساً على نقد الاتجاه الوظائفي (مونين، مارتنييه). وعلى مساءلة السيميائيات البرسية. لاختلافها معها في الأصول النظرية. وبما أن نظرية هذه المدرسة، نظرية عامة للمعنى، فإن وظيفتها تقويمية بالأساس. شأنها في ذلك، شأن الإبستمولوجيا العامة لهذا فهي تعمل على

تقويم باقي العلوم الاجتماعية. لكن في المقابل، فإن الطموح العلمي الذي وسم مرحلة بدايات هذه المدرسة، ستنخفض وتيرته بتوالي المآزق النظرية و الإشكالات المنهاجية المعيقة.

إن النظرة إلى سيميائية باريس (من خلال جريماس)، تجعلنا نقف على عناصر قوتها الرئيسية والوقوف عند مبادئ ومسلمات الروافد التالية: الاتجاه الشكلاني (من خلال فلاديمير بروب)، اللسانيات، البنيوية، علم السرد.

يشير الناقد الفرنسي جان إييف تادييه[1]، بأنه لا يمكننا فهم أهمية وقيمة سيميولوجيا جريماس، إلا من خلال فهمنا لكتاب – مورفولوجيا الخرافة – لفلاديمير بروب/ v. proop (باعتباره من أهم أقطاب الاتجاه الشكلاني الروسي).

أ – بين فلاديمير بروب وجريماس:

لقد سعى بروب من خلال كتابه، إلى الكشف عن خاصيات الخرافة باعتبارها جنساً أدبياً. وبحث في الأشكال و القوانين التي تتحكم في بنيتها. لهذا فهو يعمل على استبدال الرؤيا التكوينية بوجهة نظر بنيوية. لقد كان طموح بروب، الكشف عن مجموعة العناصر المشتركة المشكلة للمتن الذي تناوله (الحكايات العجيبة). بحيث عمل على عزل العناصر الدائمة و الثابتة التي لا تشكل وفق تصوره، سوى تنويعات لبنية واحدة. ولهذا السبب، رفض بروب التصنيفات التي تستند إلى المواضيع و الحوافز. كما تجاوز تلك المقاربة التاريخية التي تبحث في الجذور التاريخية لتلك الحكايات. لكون هذه المقاربة الخارجية، لا يمكن أن تكون نموذجا علميا يقوم بتحديد خصائص الحكاية. لذا يرى بضرورة تحديد الخصائص الشكلية لأن (التحليل

البنيوي لكل مظهر من مظاهر الفولكلور هو الشرط الضروري لدراسة مظاهره التاريخية، ودراسة القواعد الشكلية هي المدخل لدراسة القواعد التاريخية)[2]. إن هذا التصنيف، يستند إلى قواعد علمية، وليس للاعتباطية.

من خلال هذا التصور، عمل بروب على البحث عن عناصر أخرى (على مستوى آخر، هو مستوى الوظائف. وليس مستوى الشخصيات. وبهذا يمكن طرح إمكانات توليدية جديدة. فالتحليل الشكلي، يمكننا من الوصول إلى شيء آخر، يمكن تحديده في الشكل الأصلي للحكاية)[3]. ولتحديد مجموعة من القواعد التي شكلت نموذجا عاما للتصور البروبي، انطلق هذا الأخير من مجموعة من الفرضيات. نحددها كالتالي:

1 - كون العناصر الثابتة داخل هذه الحكايات، تكمن في وظائف هذه الشخصيات.

والوظيفة حسب بروب (فعل تقوم به شخصية معينة، من زاوية دلالته داخل البناء العام للحكاية)[4]. بمعنى أن الوظائف هي الخالقة للشخصيات وليس العكس.

2 - حدد بروب عدد الوظائف داخل الحكاية في واحد و ثلاثين وظيفة. لكن هذا لا يعني أن كل حكاية تتضمن هذه الوظائف جلها. فقد تصل إلى هذا العدد. وقد تكون أقل من ذلك. والجدير بالذكر أن تتابع الأحداث له قوانينه ومنطقه الخاص على حد تعبير كلود بريموند[5]. فالسرد الأدبي يملك قوانين متشابهة.

لكن بروب، ينظر إلى المعطى الحكائي من خلال التجلي السطحي فقط. ويعتبر هذا التجلي حقيقة نصية خالصة. فما يقع على السطح (حسب بروب) هو وحده القابل للتصنيف والنمذجة على الرغم من تنوع المتن وتعدده . وهذا الذي سيبني عليه ليفي شتراوس تناوله وجريماس فيما بعد. يشير جريماس إلى أهمية التصور البروبي قائلاً: (إن قيمة النموذج البروبي لا تكمن في عمق التحاليل التي تسنده. ولا دقة صياغته. وإنما تكمن في قدرته على الاستفزاز، وطاقته على إثارة الفرضيات: ذلك أن تجاوز خصوصية الحكاية العجيبة في كل الإتجاهات هو الذي طبع مسيرة السيميائية السردية منذ بداياتها)[6].

ب - بين كلود ليفي شتراوس وجريماس:

لقد انطلق ليفي شتراوس من تصورات بروب السابقة. لكنه أعاد صياغاتها حسب تصوراته الجديدة. فشتراوس، يرى بأن بروب قد أضاع المضمون (مضمون الحكاية) في رحلته من الملموس إلى المجرد. وسيذهب إلى أن ما اعتبره بروب عنصراً ثانوياً وغير وظيفي، سيصبح أساس الحكاية وأساس تلوينها الثقافي بمعنى أن (المضمون هو الذي يؤسس خصوصياتها باعتبارها عنصراً يعود إلى ما يميز هذه المجموعة البشرية عن تلك)[7]. مما جعل شتراوس، يلاحظ أن مجموعة من الحكايات في الهند وفي أمريكا، تعتمد أفعالا متشابهة ومختلفة.

ولا يمكن استبدال أنواع هذه الحيوانات، دون أن تخلق تغييراً بالكون الدلالي الخاص بإحدى هذه الحكايات. لأن حضور هذا

العنصر أو غيابه، هو الذي يحدد في النهاية البعد القيمي لحكاية معينة. وبهذا يتجاوز شتراوس فكرة الحديث عن العناصر المتحولة إلى الحديث عن مضمون الاستبدال. بمعنى الانتقال من كون دلالي إلى آخر يختلف عن السابق.

ج - جريماس واللسانيات:

لقد ارتبطت السيميائيات السردية بالإرث اللساني، من خلال مجموعة من المفاهيم. ففي مقاله الصادر سنة 1956 (راهنية النزعة السوسيرية)، يرى جريماس ضرورة استفادة العلوم الإنسانية من ثنائية سوسير. بحيث يشير إلى كون أصالة مساهمة سوسير في تحول نظريته الخاصة التي تخص فهم العالم باعتباره شبكة من العلاقات. أو باعتباره بناءً لأشكال ذات معنى إلى نظرية للمعرفة ومنهاجية لسانية. لقد أشار سوسير إلى كون السيميائيات، مجالاً أعم من مجال اللسانيات. يشير إلى (أن اللسانيات ليست سوى فرع من هذا العلم العام. والقوانين التي ستكتشفها السميائيات ستكون قابلة لأن تطبق على اللسانيات)[6].

لكن رولان بارط، عمل على قلب هذه المعادلة. حين اعتبر السميولوجيا فرعاً من اللسانيات. يقول في مقدمة كتابه - مبادىء في علم الدلالة - (يجب من الآن تقبل إمكانية قلب الاقتراح السوسيري. لكن الفرع هو السميولوجيا . باعتباره فرعا من اللسانيات)[9].

من خلال هذا التصور، استلهم جريماس مجموعة من الأدوات الإجرائية: لسان/ كلام، دال/ مدلول، نظام/ سيرورة (يالمسليف). وعلى الرغم من عدم إكمالها، فقد شكلت الأساس الإجرائي داخل النظرية السيميائية.

أما بالنسبة لحلقة براغ اللسانية ، فقد اعتمد جريماس مفهوم الثنائية التي تساهم في تشييد البنية الأولية للدلالة . وقد حدد هذه الثنائية باعتبارها علاقة بين حدين. كما ميز بين مفهوم الثنائية العلمية الإجرائية و المنهاجية الثنائية. وقد استلهم جريماس هذه الثنائية من اللساني رومان جاكبسون/ R Jakobson. تلك الثنائية التي تقر بوجود تقابل بين علاقتين: علاقة التناقض، علاقة التضاد (علاقة الحضور والغياب). كما اهتم جريماس (على المستوى اللساني كذلك) بأعمال كل من يالمسليف وبروندل. وذلك من زاويتين:

- تتجلى الأولى في محاولة تجاوز الإشكالات والمآزق التي تثيرها هذه الثنائية عند مدرسة براغ .
- أما الثانية: فتكمن في المفاهيم الإجرائية التي يمكن أن توفرها النظرية السيميائية وهنا تبرز أهمية هذه الأعمال، باعتبارها رافداً أساسياً لهذا الاتجاه السيميائي.

ثمة رافد آخر لهذا الاتجاه السيميائي . تجلى في النحو التوليدي مع تسنيير/ tesnière. بحيث شكلت الخلفية الأساسية التي بنى عليها جريماس نظريته العاملية.

فتسنيير يعتبر الفعل/ Verbe، مركزاً منظماً للعلاقات العاملية. مما جعله يقسم الأفعال إلى نوعين: أفعال الحدث وأفعال الحالة. وبذلك يحرص تسنيير في نموذجه (على مطابقة الأدوار الدلالية مع العلاقات النحوية)[10]. إن العامل الفاعل دلالياً، هو ذاته الفاعل تركيبياً. يقسم تسنيير الملفوظ على نحو تقسيمه

للجملة إلى ثلاثة مكونات أساسية: الفعل، الفاعل و المفعول به . لكن العنصر الضامن لاستمرارية الملفوظ ، هو هذا التوزيع للأدوار. أما فيما يتعلق بطبيعة هذه الأدوار العاملية، فقد أعاد جريماس تعديلها. بحيث صاغها بشكل ثلاثي: المعيق (مثلاً) عبر استبداله بمقولتين عامليتين على شكل تقابلات:

- ذات vs موضوع.
- مرسل vs مرسل إليه.

سيقوم جريماس بتعميم هذه البنية على الخطاب . ويتجاوز بذلك الجملة (التي اهتم بها اللسانيون أكثر) . وذلك من أجل وضع بنية للخطاب السردي عامة . وبهذا يقترح نوعين من التعديلات :

1 - تقليص العوامل وردها إلى وضعها الدلالي .

2 - تجميع كل الوظائف المنضوية داخل متن معين . والاعتماد على عامل دلالي واحد. لكي يكون لكل عامل بعده الدلالي الخاص.

ومن هذا المنطلق، يرى جريماس بأن (جل العوامل كيفما كانت العلاقة التي تجمعهم، يمثلون التمظهر في كليته)[11].

جريماس والسيميائيات السردية (مدرسة باريس):

إن الحديث عن جريماس، ليس عملية بسيطة. تنحصر في استعراض أهم التصورات المعرفية التي قدمها فحسب، بل هو تناول معقد. يتجاوز تلك الفردية.

ليتحول إلى جرد موضوعي. يسعى إلى تقديم تصور نظري لاتجاه معرفي/ مدرسة باريس السيميائية. الذي اقترن اسمه باسم هذا الباحث (جريماس).

يتعلق الأمر في هذا الإطار، بالاتجاه السيميائي الفرنسي المعروف بطريقته في تناول النصوص والتعامل معها.

مستويات النص:

لقد اهتم جريماس أساسا بالشروط الداخلية للمعنى في النص. لأن التحليل حسب جريماس، يجب أن يكون محايثاً. بحيث يقتصر الاشتغال النصي لعناصر المعنى دون اعتبار للعلاقة التي قد يقيمها النص مع أي عنصر خارجي. لأن المعنى سيعتبر (كأثر وكنتيجة مستخلصة بواسطة لعبة العلاقات بين العناصر الدالة) [12]. مما يستوجب (لتحديد ذلك)، التعرف أولا على الوحدات المشكلة للنص باعتباره نسقاً وبنية. وذلك من أجل تحديد مستويات الوصف. التي تتوزع على هذه العناصر قصد وصفها وضبط قواعدها المنظمة لها. ولعل هذا أول شيء عمل السيميائيون على تحديده. وبهذا ثمَّ تقسيم النص إلى مستويين:

أ - المستوى السطحي/ niveau de surface.

ب - المستوى العميق/ niveau de profond.

في المستوى الأول/ السطحي، يخضع فيه السرد (بكل تمظهراته) لمقتضيات المواد اللغوية الحاملة له. بمعنى، مجموعة العناصر التي تدرك من خلال التشخيص ذاته. ويتعلق الأمر في هذا المستوى، بالنظر إلى النص السردي في تجلياته الخطية المباشرة كما يقرؤه قارئ عادي[13]. ويشتمل هذا المستوى السطحي على تركيبتين:

1 - تركيبة سردية: تعمل على ضبط التوالي والترابط الخاص بالحالات والتحولات. بحيث يتم الاعتماد في هذا المستوى على

المكون السردي الذي يقوم بتنظيم تتابعٍ حالات الشخصيات وتحولاتها. وفي هذا الإطار، كان لزاماً عليه القيام بعملية تشريح البنيات السردية. لكونها عبارة عن جملة من الحالات والتحويلات التي تطبع الشخوص من خلال الأدوار التي تؤديها في إجراء التحويل[14]. يتم هذا التحويل عبر مسار التحولات التي تعرفها بنية النص الداخلية. مسار ينطلق من الحالة الأولية/ Etat initial، وصولاً إلى الحالة النهائية/ Etat final. تعمل هذه التحولات على استرجاع موضوع القيمة/ Objet de valeur من أجل الإمساك بجوهر الدلالة.

2 - دلالة سردية: تقوم على تحديد الترابط الخاص بالوجوه ومولدات المعنى داخل النص. يتم في هذا المستوى تناول المكون الخطابي الذي يتحكم في تسلسل الصور وآثار المعنى[15]. ويسعى هذا المستوى إلى إعطاء شكل محدد لانتشار الوضعيات والأحداث والحالات والتحويلات في الخطاب. والنص فيه عبارة عن متتالية من الحالات والتحويلات، ومنه (تعنى السيميائية بنظرية الدلالة وإجراءات التحليل التي تساعد على وصف أنظمة الدلالة)[16]، خاصة السيميائية السردية، والتي تطرح دائما مشكلة المعنى. من خلال وضع تصنيف للملفوظات السردية les énonces narratifs والتي تعتبر أصغر الوحدات الخطابية المكونة للنص السردي. تتعامل مع النص (باعتباره فضاءً لغوياً ومحدداً لعدد لامتناه من الاستطرادات الممكنة)[17]، كما حاولت تقليص المسافة بين الوجه المجرد للنظرية وبين وجهها المتحقق عبر مزج النظرية بالنص إلى

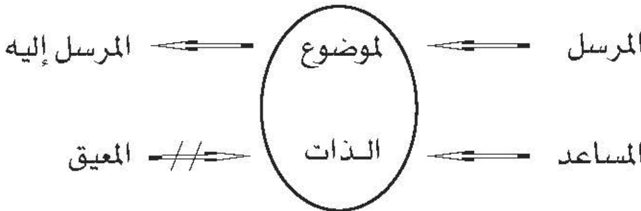
الحد الذي تذوب فيه الفواصل بينهما. ليصبح إثر ذلك التنظير تطبيقاً. لأن دافعها هو البحث عن (مولدات النصوص وتكوناتها البنيوية الداخلية... وتبحث جادة عن أسباب التعدد ولانهائية الخطابات والنصوص والبرامج السردية)[18] لقد طرح جريماس في نظريته هذه مشكل المعنى. لأن مقاربة نص ما، لا يكون لها معنى إلا في حدود طرحها للمعنى كهدف وغاية لأي تحليل. وبهذا تشكل هذه البنيات الداخلية برمجة أولية للتوليد الدلالي من خلال استيعابها لأشكال خطابية متنوعة. وذلك كما يشير الباحث سعيد بنكراد عن طريق (صب هذه الحدود المجردة داخل الوعاء الزمني وداخل الوعاء الفضائي)[19]. وهكذا عوض أن نتحدث عن الحياة من خلال حدود قيمة مجردة. سيكون بإمكاننا الحديث عن هذه القيم من خلال قصة تضع للتداول قيمة الاسعباد في ارتباطها بكل القيم الموازية: المضادة أو المتطابقة. وهكذا يتطلب الأمر إدخال كائنات تجسد هذه القيم و تأخذ على عاتقها مهمة تشخيصها. إن هذا ما يندرج في البنيات العاملية التي سنعمل على تناوله.

النموذج العاملي:

النموذج العاملي بوصفه نسقاً:

حين طرح جريماس هذا التصور، عمل على تجاوز ثغرات أنموذج بروب الوظائفي. فعمل على اختزال الوظائف التي حددها بروب من إحدى وثلاثين وظيفة، إلى ستة عوامل. كما أن جذور هذا التصور الجريماسي تمتد إلى أعمال سابقة (نموذج بروب

في تناول الحكاية، نموذج سوريو في تناوله للنصوص المسرحية، نموذج تسنيير في اهتماماته بالنحو البنيوي). انطلاقاً من هذه النماذج الثلاثة، في تنوعها واختلافها في التصور المنهجي وحقول الاشتغال (الحكاية، المسرح)، صاغ جريماس نموذجه التأسيسي الذي ينتقل فيه من العلاقات (كما جسدها المربع السيميائي) إلى العمليات[20]. وبهذا عمل جريماس على تجاوز ما ذهب إليه بروب. من حيث ضبط دوائر الأعمال في الحكايات دون ربط لها بمحتوى تلك الحكايات. كما تجاوز كذلك ، تصور سوريو فيما استخرجه من جرد للأدوار في كتابه - 200.000 موقف درامي -. واقترح تصوراً قوامه ستة فواعل. تصلح (حسب تصوره) لكل أشكال السرد. لكن هذا التصور يمتلك مرونة تمكنه من اتخاذ صورة جديدة في كل ترهين سردي جديد. تترابط هذه الفواعل (حسب جريماس) وفق ثلاثة علاقات: علاقة الرغبة: بين الراغب/ الذات والمرغوب فيه/ الموضوع. تهيمن على هذا المحور صيغة الإرادة. علاقة الصراع: بين المساعد (مساعد الذات) و المعيق (معيق الذات). تهيمن على هذا المحور ، صيغة القدرة . علاقة التوصل: بين المرسل (الطالب) والمرسل إليه (الحاصل على موضوع الطلب). وتهيمن على هذا المحور، صيغة العلم. يعد هذا النموذج بنية قابلة لفهم المتخيل البشري وانعكاساً للكون الجماعي. يمكن صياغته كالتالي:



ينظر جريماس إلى هذا النموذج وفق ثلاثة أزواج عاملية:

أ - المرسل/ المرسل إليه (أو محور التواصل): يتجلى دور العامل المرسل في إقناع العامل الذات بالبحث عن موضوع القيمة. كما يقدم المسار السردي باعتباره فاعلاً تأويلياً. أما المرسل إليه فهو المستفيد من الموضوع

ب - الذات/ الموضوع: يشكل هذا الزوج أساس النموذج العاملي. بحيث يشكل محور الرغبة (رغبة الذات في الحصول على موضوع القيمة بعد إقناعها من قبل المرسل). أما الموضوع، فهو المرغوب فيه من قبل الذات.

ج - المساعد / المعيق: يرتبط بحالة الصراع. ودور كل منهما ضمنه. الأول/ المساعد يساعد العامل الذات في البحث عن موضوع القيمة. في حين يعمل الثاني/ المعيق على تعطيل الذات في حصولها على موضوع القيمة.

ولعل هذا النموذج بعلاقاته الثلاثة، يضعنا أمام العلاقات المشكلة لأي نشاط إنساني. كما يشكل طريقة في تعريف الحياة ومنحها معنى[21].

النموذج العاملي بوصفه إجراءً:

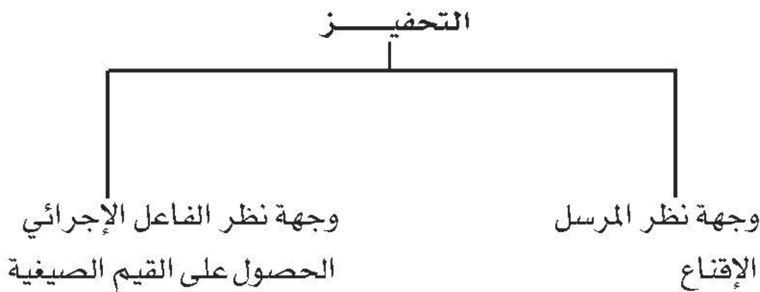
إذا كان النموذج العاملي بوصفه نسقاً عبارة عن بنية ساكنة، فإنها لا تعرف نوعا من الديناميكية إلا من خلال العبور من النسق إلى الإجراء. بمعنى محاولة الانتقال بهذه العناصر المشكلة للنموذج العاملي من بعدها النظري/ المجرد، إلى وجود مشخص (من التصور إلى التحقق) لهذه العلاقات. ويتجلى هذا الجانب

على مستوى الخطاطة السردية عبر أربع مراحل. لأن الانتقال من حالة إلى أخرى لا يتم عن طريق الصدفة. بل من خلال سلسلة من القواعد الضمنية . لــكن غياب هذه القواعد، يعطي نصاً سردياً غير منسجم. ويقوم هذا النموذج على أربع مراحل:

1 - المرحلة الأولى/ التحفيز:

يتم خلالها إقناع العامل الذات من قبل المرسل بالبحث عن موضوع القيمة. بحيث يقوم هذا العامل بتأويل هذا الإقناع. إن هذا التحفيز داخل البعد الذهني، يجعل منه مرحلة سردية سابقة على الفعل الحدثي تحصر المعنى وتحدد في الوقت نفسه.

تمثل هذه المرحلة بالنسبة لتطور البرنامج السردي، مرحلة ابتدائية. يتخد فيها البرنامج السردي شكله على مستوى التصور الاحتمالي. أما من وجهة نظر الفاعل الإجرائي، فتشكل المرحلة التي يتم فيها امتلاكه القيم الاستعمالية الاحتمالية. ونوضح ذلك من خلال الرسم التالي:



إن أهم ما يميز هذه المرحلة من السرد، هو فعل التأثير أو ما أسماه كورتيس/ Courtés بالفعل الإقناعي[22].

2 - المرحلة الثانية/ القدرة:

إن وظيفة الإقناع التي يسعى إليها المرسل، لا تكفي لتحقيق الرغبة. بل لابد من تحقق الرغبة. وهي الشروط الضرورية لتحقيق الإنجاز المتجلية في التالي: إرادة الفعل، القدرة على الفعل، وجود الفعل، معرفة الفعل. وجلها ترتبط بالبعد التداولي. هذه بعض الشروط العامة المحددة لحالة ذات سردية تستعد للمرور إلى الفعل/ الإنجاز.

3 - المرحلة الثالثة/ الإنجاز أو فعل الكينونة:

تشكل هذه المرحلة نوعا من التحول لحالة معينة .تقتضي هذه العملية عاملا /agent هو الفاعل الإجرائي.

بحيث يتم الانتقال إلى المحقق[23]. وهذا التحقق يتطلب برنامجا أساسيا هدفه الحصول على موضوع القيمة. غير أن تحقق هذه الرغبة، خاضع للبنية الجدلية التي تحكم النموذج العاملي. إذ نجد برنامجاً مضاداً يقوم به فاعل إجرائي مضاد. وفي الوقت التي تطرح فيها العلاقات القائمة على المواجهة والصراع. يتم المرور من الوضع المجرد إلى التمثيل السجالي لمجموع الخطاطة السردية.

4 - المرحلة الرابعة/ الجزاء:

عبارة عن مرحلة سردية نهائية داخل المسار التوليدي. إنه الحلقة الرابعة داخل الخطاطة السردية. ونقطة نهايتها. وفي هذا الإطار، يجب النظر إلى الجزاء، باعتباره حكماً على الأفعال التي يتم إنجازهامن الحالة البدئية غلى الحالة النهائية. إنه حكم على الإنجاز[24]. ويمكن تبيان هذه المراحل من خلال الجدول التالي:

تحفيز	قدرة	إنجاز	جزاء
فعل الفعل علاقة مرسل فاعل إجرائي (إقناع - تأويل)	كينونة الفعل علاقة فاعل إجرائي برنامج استعمال (مواضيع جيهية)	فعل الكينونة علاقة فاعل إجرائي برنامج أساس (مواضيع قيمة)	كينونات الكينونة علاقة مرسل فاعل إجرائي (تقويم)

لقد قاد هذا التصور جريماس إلى النظر إلى النص السردي من حيث هو انتقال من محتوى أولي إلى محتوى نهائي عبر مسالك مخصوصة. ومن هذين القطبين استخلص ما نعتة بـ - المربع السيميائي -. ومن هذا المنطلق، حدد جريماس القصة باعتبارها (تتابعاً للملفوظات - تحاكي وظائفه - المحمولات لسانياً، مجموعة من التصرفات الموجهة إلى هدف. وللقصة من حيث هي تتابع بعد زمني: ذلك أن التصرفات التي تعرض فيها تترابط فيما بينها بعلاقات أسبقية وتبعية)[25].

إن التصور العام الذي يقدمه جريماس، يقود إلى الوقوف على البنية العميقة التي تسبق التحقق السردي المتجسد في الخطاب. كما أن هذا التصور (المرتبط بالمربع السيميائي)، قد أسس لسميائيات عامة. لا تنحصر في مجال السرديات. بل تتجاوزه إلى مجالات أخرى.

تركيب واستنتاجات:

لقد تنوع الإرث المعرفي لمدرسة باريس السيميائية (جريماس). لكن على الرغم من هذا التنوع، فقد تم بناؤه بنوع من الانسجام.

أدى إلى بناء نظرية عامة للدلالة. ويلخص لنا زيلبربرج هذا في قوله التالي: (فليفي شتراوس، مثلاً يشير إلى إلى تناقض المشروع البروبي: فتح وإغلاق للسردية. أما تنيير فيستثمر خصوبة العلاقات التركيبية. ويضيف إلى النشاط الإبدالي، كما يفهمه ليفي شتراوس بعداً تركيبياً مترسخاً. وفي المقابل يتجلى كرم ميرلو بونتي في معارضة تحفُّظ يالمسليف بالانفتاح على الذات)[26].

وهكذا يبقى المشروع الجريماسي وفياً لإرث يالمسليف خاصة. وذلك من خلال انفتاحه على الفلسفة الظاهراتية.

لكن على الرغم من غنى النظرية السيميائية عند جريماس وتعدد جوانب منهجه وأدواته الإجرائية، فإنه يتميز بخصائص عامة تطبع تصوره المعرفي وأدواته المنهجية و الإجرائية. ولعل أولى هذه الخصائص كونه منهجاً محايثاً. يركز على بنية النص. في حين أن العلاقة التي تقوم بين العمل الأدبي ومحيطه الخارجي، لا ترقى(في إطار هذا التصور المنهجي) إلى مستوى تأسيس معنى عميق للنص.

وثاني الخاصيات، كون المنهج السيميولوجي، يتقاطع مع المنهج البنيوي. وذلك من خلال المفاهيم والتصورات المعرفية (البنية السطحية، البنية العميقة، النظام، العلاقات.

أما الخاصية الثالثة، فتكمن في اهتمام السيميائيات بالخطاب في بعده السردي.

فتجاوز بذلك حدود الاهتمام بالجملة. وهي دعوة سبق لرولان بارط أن دعا إليها.

الهوامـش

(1) Jean yves Tadié ، la critique littéraire au xx siècle ، 1ère éd ، belfond، 1987 ، paris ، p : 215.

(2) بنكراد (سعيد) السيميائيات السردية، (منشورات الزمن) الطبعة الأولى، 2001، الرباط (المغرب) الصفحة: 18.

(3) السيميائيات السردية (مرجع سابق)، الصفحة: 19.

(4) المرجع نفسه، الصفحة: 24.

(5) C . Bremand ،communications 8 ، paris ، 1981 ، p : 175 .

(6) Courtès (joseph) ، introduction à la sémiotique narrative et discursive ، éd ، hachettes ، 1976، p : 10 .

(7) Levistrauss (claude)، anthropologie structurale، 2 ème éd ، plon; paris، 1973، p : 95 .

(8) فردنان دو سوسير، دروس في اللسانيات العامة، ترجمة: صالح القرمادي، محمد الشاوش ، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، تونس/ ليبيا، 1985، الصفحة: 32.

(9) رولان بارط ، مبادىء في علم الدلالة، ترجمة : شكري البكري ، منشورات عيون المقالات، (الدار البيضاء/ المغرب)، الصفحة : 7.

(10) بادي (محمد)، سيميائيات مدرسة باريس، مجلة – عالم الفكر – العدد 3، المجلد 35، يناير/ مارس، 2007، الصفحة : 299.

(11) Greimas(AJ) ، Du Sens II، éd ، seuil ، paris ، 1983 ،P: 67.

(12) جوزيف كورتيس ، مدخل إلى السيميائية و الخطابية ، ترجمة : جمال خضري، منشورات الإختلاف ، الجزائر ، 2007، الصفحة: 12.

(13) رولان بارط، درس السميولوجيا، ترجمة: خليل أحمد خليل، ط 3 المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1992، الصفحة : 78.

(14) بنكراد (سعيد)، السيميائيات السردية، (مرجع سابق)، الصفحة: 70.

(15) Greimas (a.j) ، Sémantique structurale ،éd ، larousse ، Paris ، 1976 ، p: 177 .

(16) بنكراد (سعيد)، السيميائيات : مفاهيمها و تطبيقاتها، ط 1، منشورات الزمن، (الرباط/ المغرب)، 2003، الصفحة : 78.

(17) بوطيب (عبد العالي)، غريماس و السيميائيات السردية، مجلة: علامات في النقد (السعودية)، الجزء 22، المجلد 6، ديسمبر 1996، الصفحة: 105.
(18) Greimas , Du sens II , (ibd) , p : 113.
(19) بنكراد (سعيد)، السيميائيات السردية (مرجع سابق)، الصفحة: 70.
(20) العابد (عبدالمجيد)، مباحث في السيميائيات، ط : 1، دار القرويين للطباعة ، الدار البيضاء/ المغرب، 2008، الصفحة: 39.
(21) بنكراد (سعيد)، السيميائيات : مفاهيمها وتطبيقاتها، (مرجع سابق)، الصفحة: 70.
(22) Greimas (AJ), Courtes (J), dictionnaire raisonné de la théorie de langage, éd, Hachette, paris, 1976, p: 177.
(23) Courtes (J) , introduction à la sémiotique narrative et Discursive, (Ibd), 1976 , p : 120.
(24) العابد (عبدالمجيد)، مباحث في السيميائيات، (مرجع سابق)، الصفحة ، 39.
(25) Greimas , du sens (Ibd) , p : 187.
(26) Zilberberg , Sémitique , épistémologie et négativité , 1997, p : 121.

تحليل الخطاب في العلوم الاجتماعية
عند مجموعة غريماص

عبدالجليل غزالة

مقدمـة:

يناقش أ.ج. غريماص[1] (Greimas) طرائق تناول بعض أنداده ، ورفاق دربه لموضوع تحليل الخطاب في العلوم الاجتماعية، فيعرض وجهات نظرهم المتميزة ، ويلخص آراءهم الحصيفة بقوله[2]:

«لقد استطاعت السيميائيات منذ عام (1960م) إثبات قدرتها على الاستقلال، والتطور، إذ إنها كانت تمثل فيما مضى إرثاً متداخلاً نبع من صلب اللسانيات البنيوية، ومن دراسة الفلكلور ، والأساطير، كما أنها كانت تجسد في الوقت ذاته تفكيراً عاماً يرتبط بظروف الإنتاج، وضبط الدلالة، والإجراءات المطبقة على التحليل الدقيق للموضوعات الدالة. لذلك فإن هذا الاستقلال، والتطور السريع الذي يتصل بمعداتها النظرية، والمنهجية قد سمح لها بتكثيف جهودها لاكتساح ميادين جديدة خارجة عن المجال الفلكلوري، والأسطوري الذي يمثل منبعها الأصلي. ظهر هذا الاكتساح الجديد في مجال الأدب والشعر، ثم انتشرت الأبحاث فيما بعد بشكل واسع (دون نسيان دراسة أنساق الدلالات غير اللسانية) لتشمل خطابات غير أدبية، سواء أكانت كالنصوص الدينية، والفلسفية ، والقانونية، والاجتماعية، والسياسية. إن توسيع البحث في مجال السيميائيات ،

وتطوره بهذه الطريقة التي أصبحت تضم عدة وقائع نصية، أو ثقافية كثيرة الاختلاف قد جعلها تطالب بشكل ضمني بقانون «نظرية أو منهجية» تستطيع من خلال مبادئها الخاصة ، وملاءمتها الداخلية على خلق اتفاق واسع بين أشكال الإنتاج الاجتماعي للمعنى، وبنائها بطرائق متينة.

إن طرائق معالجة بعض الأنداد السيميائيين للخطاب الذي يمثل اتجاهاً محدداً تجعلهم يقطعون مرحلة مهمة في هذا المسار المعرفي ، مما يقودهم للاهتمام عن كثب بالتنظيمات الدالة التي تحوي درجات متزايدة من التعقيد، والتجريد انطلاقاً من الأشكال البسيطة ، والحالات البارزة التي تخص السلالة الأدبية.

سيميائيات الخطاب المعرفي:

إذا أردنا تقديم عمل هادف من خلال متابعتنا «لتاريخ السيميائيات القصير»، فإنه يجب علينا بالموازاة مع عملية تنوع البحوث وصف تعاقب جل التعديلات، والتنقيحات المرتبطة بأدوات التحليل التي رافقت مقاربة الموضوعات السيميائية، ورسختها بقوة.

لقد أصبحنا اليوم نشهد تعقد النظرية السيميائية بشكل تدريجي، وثراءها على مستوى واسع يرتبط بالدوافع المحركة، وبضبط الممارسة التحليلية. على عكس هذا، فإن بعض الأسباب المرتبطة بمجهود التحليل تتوخى إنتاج ثروة سيميائية على المستوى النظري، لكن استرجاعنا للتاريخ يجب أن يبين أيضاً أن طريقة ضم العينات، والشواهد الأجنبية إلى بعضها تمثل عملاً ينبع من قواعد عامة تعانق تخصصا قد أصبح اليوم شبه مستقر، وهو ما يقود

مرحلياً إلى إصلاح المشروع السيميائي الكلي، خاصة ما يتعلق بتثبيت التوسعات المتصلة بالتخصصات المجاورة.

يطرح بعض الأنداد هنا سؤالاً مهماً: ما المعيار الذي يجعل اللغة السيميائية الواصفة ترتكز على مبادئ محددة، وتطمح إلى تحقيق أهداف تختلف عن تلك التي ترتكز عليها لغات واصفة أخرى معاصرة، كما هو الشأن في المنطق، والإبستومولوجيا، أو نظرية المعرفة التي تجعل من الخطاب موضوعا للدراسة، يتم النظر إليه من زوايا مختلفة؟

لا يرتبط الأمر في جميع الحالات بصياغة تقديرات، وتقويمات تتعلق بصلاحية محتوى الخطابات العلمية التي تمثل موضوعات للدراسة، كما أنه لا يرتبط أيضاً بتحديد قواعد إنتاج معرفة حقيقية. تهدف ثلة من الأنداد إلى توسيع الأشكال الخطابية وتصنيفها، لكن لا يجب خلط هذا الهدف التصنيفي بأي تحديد آخر للخطابات العلمية الاجتماعية: تقوم السيميائيات بتقويم «الكائن»؛ أي إصدار أحكام بشأن نمط وجود الأشياء السيميائية التي لا تهدف إلى إقامة «وجود واجب»، أو «عمل واجب»، إذ لا وجود لأية ضرورة، أو ضوابط (لكن هذا العمل لا يلغي بالمقابل إمكانية فحص الطريقة التي تبتكرها الخطابات المدروسة)، كما أنها تسمح عند تحليل النصوص الأدبية بإظهار، وتفصيل الانتظام المنطقي، والنحوي للأشكال السردية باعتبارها تمثل مفاهيم لا تمتزج بالتشكيلات المنطقية الخالصة ، والنحوية المرتبطة بلغة معينة، علاوة على أن معرفة الأشكال الخطابية هي التي تنظم النصوص ذات الطابع

العلمي، مما قد يقودنا صوب نظرية سيميائية للخطاب المعرفي ، تتجلى بقوة على المستوى الابستمولوجي الفعلي.

من الجدير بالذكر أن مسايرة أي سلوك مألوف عند جل الأنداد السيميائيين قد يحرمهم من إدراك طرائق بناء النماذج المستقلة عن أية مواجهة مع معداتها الخاصة. لذلك فإن مقاربتهم للخطاب العلمي تعانق سلسلة من التحليلات النصية، وهي مقاربة لا تقصي مستوى التنظيم، والتنسيق ...

هناك نوعان من معايير الاختيار يتحكمان في تحديد أي «متن» مدروس، أحدهما يتعلق بالجانب التمثيلي، والآخر يهتم بالقانون السيميائي للنصوص المعدة للتحليل.

الجانب التمثيلي للنصوص المحللة:

لا يسعى بعض الأنداد هنا إلى جمع، ومعالجة الخطابات التي تمثل بشكل قوي التوجهات الأساسية للبحث في مجال العلوم الإنسانية، والاجتماعية التي راجت في فرنسا منذ مطلع هذا القرن.

يعانق هذا الموضوع بصورة عميقة بعض الخطوات المحددة التي تظهر في الوقت نفسه متلائمة، ومتخالفة داخل المجال السيميائي، الأمر الذي يفرض عند هؤلاء الأنداد الاعتماد على إشكالية الذات الفاعلة (ج. لاكان)، وتصوراً للأيديولوجيا (ل. ألتوسير)، وتفكيراً عاماً في نظام الخطاب (م. فوكو). إنهم لا يستطيعون معالجة هذا الأمر في عجالة، لأنه يستحق سلسلة من التحليلات الدقيقة، والمتواصلة نظرا لوجود عينات ومدونات ضخمة لا يستهان بها نظراً

لأنها تخلق نقاشاً نظرياً واسع الانتشار. من المفيد أن نضيف هنا أن البحث في مجال تحليل الخطاب يستند إلى رؤية مقارنة تضم نوعين من النصوص يختلفان كثيراً؛ لأنه رغم انتمائهما للمجال الإنساني، فهما يقعان على هامش المشروع العلمي الصرف، ويهتمان بشكل خاص بأشكال «الفهم»، والاستيعاب: يتعلق الأمر من جهة بالنقد الأدبي، ومن جهة أخرى بالتفسير الديني. يسمح تحليل هذين الجانبين بظهور اعتراف سلبي يرتبط ببعض شروط، ومستلزمات الخطاب الذي يملك طاقة علمية واضحة، خاصة ما يتعلق منه بمشكلة اللغة الواصفة. يذكر الأنداد في إطار النقد الأدبي أنه من الممكن اعتبار المفاهيم الواصفة مجموعة من السمات المشتركة بين «النقد» والقارئ ، وهو ما سمح للزميل (صوران ألكسندر) بتحديد طبيعة الخطاب التأويلي الرائج في هذا المجال . يرى أنه خطاب يقوم على استعمال لغة واصفة موجزة، تؤدي إلى تداخل، وتعالق التأويلات دون تحديد أي رابط منطقي بينها. تطرح هنا مشكلة «طبقية التأويلات»، أو تراتبها بالنسبة للخطاب «التفسيري» الذي حلله لويس بانيي، مما يدفعنا على النقيض من هذا إلى الانقياد لخطاب «تصنيف التأويلات» ونمذجتها، حيث إن نقله إلى مستوى الخطاب العلمي يدخل في صلب تساؤلات مجموعة من الأنداد عن العلوم الاجتماعية.

إذا كانت الخطابات التأويلية موجودة، فإنه غالباً ما يتم تحديدها بصورة ناقصة، كما أنها تستخدم في نهاية المطاف من خلال مقابلتها مع تشكيلة من التخصصات المجدولة، التي لا يمكن معالجتها إلا بالنظر إلى تنوع تصنيفات الخطوات الملحوظة.

يبدو أن بعض الأنداد السيميائيين يميزون بين ثلاثة مواقف مرتبة ومفهرسة بإحكام:

1 - خطاب البحث عن اليقين العلمي.

2 - التساؤل عن معنى البحث.

3 - خطاب التأويل.

يعكس الموقف الأول نوعا من التفاؤل عند جيل من الأسلاف المؤسسين، والرواد (موس، سيغفريد، ديميزيل، فيبفر، ليفي ستراوش)، ويعبر الموقف الثاني عن العكس نظراً لاعتماده على تأمل «فلسفي» صرف، يهتم بحالة «الأزمة» التي تعيشها العلوم الاجتماعية: تبرز من جهة مشروعية اهتمام الأنداد حاليا ببعض النصوص التي تنتمي في نظرنا سواء «لفلسفة العلامات» (ميرلو بونتي)، أو «لفلسفة اللغة» (بول ريكور)، ومن جهة أخرى يتجلى سبب تعاملهم مع خطاب يعد شاهداً على التذبذب، والاضطراب الحاصل بين التساؤل الابستمولوجي الخالص، والفعل العلمي الدقيق (باشلار، فرانكاستل، بارث).

يمثل خطاب العلوم الاجتماعية من ناحية أخرى بحثاً عن اليقين، وهو ما يدفعه إلى التنبؤ بظروف الحقيقة بناء على ملفوظاته الخاصة: يشكل «قول الحقيقة»، أو «الصدق» في هذه الحال نقطة النهاية. على العكس من هذا، فبمجرد ما إن يبدأ البحث بالتساؤل عن أهدافه، وغايته فإن مشكل الحقيقة يتزحزح من مكانه الأصلي: لا يصبح الأمر متعلقاً بتهيئة شاملة لنتيجة معرفة يتم اكتسابها سلفاً، بل يحدث ذلك بضمان مسبق لمرتكزات إبستمولوجية

ترتبط بخطاب مستقبلي . وبالمقابل لهذين الموقفين، فإن الاتجاه المسيطر يقوم بإلغاء كل اشتغال نسبي، سواء ما يتعلق بالمرتكزات الابستمولوجية ، أو بنتيجة الخطاب الذي يجسد الخطوات التأويلية المحضة.

القانون السيميائي للمتن المدروس:

إن إدخال إجراءات التحليل السيميائي إلى حيز التطبيق، يفرض على بعض الأنداد اجتناب جعل قراءتهم الخاصة مجرد تأويل ضعيف، وجبان لا يستطيعون التحكم فيه إلا بصعوبة. لذلك يجب عليهم التزام الحيطة، والحذر عند تحديد أفق تحليلاتهم المستخلصة من النصوص القصيرة، (وهي في الوقت ذاته نصوص مختصرة يعاد إنتاجها بالنظر لتحليلاتها الخاصة)، كما أن سلسلة القيود، والضوابط الجديدة التي تهمهم نظراً لارتباطها بالبعد الخاص بقانون النصوص - الموضوعات، هي التي ستقودهم إلى اختيار كل ما يتعلق بمصادرة الخطاب العلمي تبعاً لطريقة تحديد المتن العلمي المدروس.

إذا أراد الأنداد أن يقدموا تبريرات تامة لتحليل الخطاب الاجتماعي، فإنه يجب عليهم الرجوع إلى «ظروف إنتاج» الخطاب العلمي، إذ يتحتم بشكل أساسي على كل نشاط بحثي قبل تقديمه للوعود، وإنتاج «المعرفة» أن يبرز طريقة تميزه من خلال عدد من الشروط، والضوابط، وأن يلتزم باستهلاك المصادر (المال، الطاقة الفكرية ، كمية لا حصر لها من الورق)، التي تجسد كل مرحلة من عملية البحث ، ابتداء بالمشروع الأساسي البسيط، وانتهاء بالعرض

الأخير للنتائج، مروراً بكل أنواع الوثائق الوسيطة (الملاحظات أثناء العمل، وضع المخططات، الصياغة الكتابية الأولى، إلخ...). يظهر في هذا النطاق أن كل «بصمة» من هذه البصمات تحتاج إلى التحليل. غير أن المنظور السيميائي ينقل الاهتمامات ذات الطابع التجريبي الصرف من المرتبة الأولى إلى المرتبة الثانية.

لا شك أن الخطاب العلمي لا يمكن أن يتجلى تاما ضمن الكتب، والمقالات ذات القانون الافتتاحي (مجلات متخصصة، مطبوعات جامعية، مكتبات عامة، دوائر معارف)، الذي يوحي وحده «بالعلمية».

تظهر هنا مشكلة أخرى أكثر واقعية عند بعض الأنداد، نطرحها من خلال السؤال التالي: ما هي الملخصات، والمقتطفات القصيرة المحللة التي تستحق فعلا الاهتمام أكثر من غيرها؟

هناك حلان لمعالجة هذه المشكلة:

1 - يمكن عزل متواليات تعد تمثيلية بشكل مباشر عن الأسلوب أو «العمل العلمي» من خلال فعل أو حدث معين ، لأن الفكرة تتمثل في إدراك طرائق اشتغال بعض الأنداد بهذا الشكل النهائي (لا يمكن لأية قراءة أن ترسم الطريق القويم الذي يوصلنا بشكل مباشر إلى الإجراءات الملموسة المتعلقة بالبحث ، حيث إن خطاب العلوم الاجتماعية يعيد باستمرار بناء، وتنسيق التطبيقات العلمية التي تؤسسه).

2 - يمكن أن يحدث عكس ما سلف، حيث تتم الاستفادة من خطابات واصفة يركز عليها الأنداد السيميائيون كثيراً لتبرير

طرائقهم في العمل. إنها قد تظهر كمقدمات، أو كخواتم نظرية أثناء عرضها الدقيق بين ثنايا البحث.

يستطيع هؤلاء الأنداد طوراً تبني الحل الأول، وطوراً الحل الثاني الذي يظل أكثر تفضيلاً. يبقى في الحالة الأولى اختيار ما يسمى عملاً «تمثيلياً» عبارة عن أمر حدسي كبير، لكن كما يقول الزميل (جون كلود كوكي)، فإن ملاءمة هذا الاختيار هي التي تقوم فرضية تماسك الخطاب المحلل. أما في الحالة الثانية، فإن الرؤية السيميائية تسلك وجهة أخرى: لا تتم دراسة الإجراءات «الواقعية» المطبقة في العالم (إذا لم تكن ممكنة)، لكن يقع الاهتمام «بإنجازات ثانوية» متشابهة، ومتداخلة من خلال إجراءات «ملحوظة» تهتم بتقسيم موضوع علمي متنامٍ.

تترتب عن الأولوية التي يمنحها الأنداد لدراسة مقاطع الخطاب الواصف عدة نتائج تسمح في بداية الأمر بالتوفيق على المستوى التطبيقي بين الضيق المادي للعينة، والتبني لوجهة نظر تكون شاملة قدر الإمكان. لا يتحقق الهدف التصنيفي إلا بصعوبة عبر مصادرة خطاب علمي يصنف في المرتبة الأولى، وهي ليست أحسن من مروره عبر إشكالية تقع في المرتبة الثانية، وتهتم بالخطابات التي تقوم «بإخراج»، وتنسيق البحث عن المعرفة: القيام بقراءة ينبع منها كل ما يمكن أن يكون أقل حذراً بالنسبة لتقنيات الاكتشاف، التي يسميها الأنداد «سينوغرافيا البحث». لذلك، فإن موقفهم هنا يمكن أن ينحرف عن مساره المعرفي القويم: فبدلاً من تقديم تحليل - نمط الوجود ، والإنتاج - بالنسبة لخطابات العلوم الاجتماعية،

فإن الاختيار لمتواليات واصفة سيقودهم إلى الاستفسار عن المرتكزات، والأسس للمنهجية العلمية . تبدو هنا أهمية الانشغالات الابستمولوجية. ومع ذلك، فإن المسؤولية عن هذا «الانحراف» لا تمثل موقفهم عند التحليل، وأن الاعتباطية النسبية المتجلية في اختيار نمط محدد من العينات تقابل في النهاية بعض الخصائص الجوهرية في مجال الدراسة. إذا فكرنا في مدى تفشي ضعف المرتكزات (القائمة على البديهيات التي تثير الجدل) في المنطق، خاصة تلك التي تقابل صلابة الحساب (حيث يقبع المظهر التقني للعمل العلمي)، فهل يمكن القول أنها متعارضة عن طريق العلامة، التي تمثل بمعنى آخر «ضعف» الخطاب في العلوم الإنسانية، لأنه يتم الاهتمام به ظاهريا ، وتعاد باستمرار صياغة «منطلقاته» (بالرجوع دون هوادة إلى ظروف إمكانية التأسيس) قبل الرجوع «للعمل»، و«الإنتاج» حسب الصيغة اللوغاريثمية؟

الخطاب الإدراكي كمحكي:

تمثل المقاطع الخطابية التي يتم تحليلها عملاً محكياً، مع وجوب إعطاء هذه الكلمة تحديداً واضحاً يقابل فكرة تحويل حالة بسيطة: تنطلق من وضع تتميز بالنقص (تحدد على المستوى الإدراكي بعدم المعرفة)، مما يجعل هذا الأمر يتطابق مع الخطوط العريضة لخطاطة فلاديمير بروب)، التي تتعلق بالانتقال من حالة نهائية لوضعية تخص موضوع قيمة معينة (يتم في هذه الحال التعامل مع معرفة، وجريان نقص واضح عن طريق فاعل منجز يكون مزوداً منذ البداية بقدرة إدراكية، رغم امتلاك هذه الحالة لخطاطة

عمومية ، وتحديد مختزل. لذلك فإن القراءات المتنوعة تفرض عدة مستويات من العمل - من ضمنها المصادرة أو الإقصاء - للخطابات الإدراكية التي تشكل موضوعات مهمة).

التنظيم الدلالي للتركيب السطحي:

تستدعي الخطاطة السردية في بداية الأمر تفسيراً دقيقاً على المستوى العميق المتعلق بالعمليات المنطقية الدلالية، التي تهتم بالانتقال بين شكلين من أشكال تنظيم المحتوى (محتوى معكوس/ محتوى قائم). يغطي أحد هذين الشكلين كل ما يناسب النواة المركزية المتصلة بالبحث عن المعرفة «السابقة» على المحكي، والشكل الآخر يكون «تابعاً» (كما هي الحال بالنسبة للتحويل البارز الموجود عند (باشلار)، حيث يظهر عند الانتقال من «قصة قديمة» إلى «قصة جديدة». يحقق هذا الاستبدال تماثلا على مستوى المحتوى، يتجلى في تحويل كيفي مشروط، يهتم بنمط ثنائي: جهل/ معرفة، ويحمل بشكل مجمل أثناء عملية السؤال/ الجواب، برنامجاً تاماً يرتبط باكتساب المعرفة، كما أنه يحتوي في الوقت نفسه على تنظيم لمستوى السطح؛ أي تركيباً سردياً حقيقياً. يشكل هذا الفعل الأخير دعامة مهمة تقوم عليها التحليلات اللاحقة.

ويمكن القول: إن هذا التوجه يكون متوقعا في اللحظة التي يجعل فيها الأنداد نصب أعينهم هدف تفصيل الإجراءات (الفعلية، أو التي يتم إخراجها، مهما كان الأمر)، التي تتعلق بالبحث ، وليس بالتحليل - يكون التقويم هنا أقل شأنا - وكذلك المحتويات التي تحركها، أو تنتجها. لا يتم إهمال المكون الدلالي كلياً، لأن ما قدمه

(جوزيف كورتيس) يهتم بمرونة العمل، خاصة ما يتعلق بالأشباه، والنظائر (المجاز أو الحقيقية)، أو كما يظهر في الخطاب عند (ليفي ستراوش)، حيث يتضح الدور الأساسي للظواهر عن طريق تبادل الشفرات، وفكها (وهو تناظر يستخدم لوصف تناظر آخر)، وبناء استعارة (كعملية للاتصال بين النظائر) لإنجاز لغة واصفة علمية، تتحقق عن طريق انحراف مختلف، يشكل نمطاً من المشكلات، التي يثيرها (صوران ألكسندر سكو)، و(لويس بانيي) بفحصهما للخطابات التأويلية - الواصفة غير العلمية - التي يراكمها النقد، أو التي ينضدها التفسير إلى جوار بعضها.

يقع الهدف النهائي للتحليل الدلالي في صلب الوصف الخاص بالتنظيم النسقي المعرفي، الذي يرتكز على مستوى الخطاب - الموضوع المتعلق بالنظريات المشكلة (يتم اللجوء هنا إلى المصطلحات الابستمولوجية الأنجلو-سكسونية على مستوى الاستبدالات العلمية الكبرى) أما بالنسبة للتحليل التركيبي، فإنه يهدف على عكس ما سبق إلى تحقيق مستوى يعد أكثر «سطحية»؛ أي مستوى يوظف فيه الفعل الإدراكي التمثيلي المرتبط بالإجراء الإنتاجي المعرفي - من المعلوم أن الموضوع يرتبط بفعل «إعادة البناء» تبعاً لنظام الخطاب الانعكاسي للمتن المدروس - يتم في الحالة الأولى (يوظف الخطاب الإدراكي هنا استناداً إلى وجهة نظر تركيبية) تحليل الخطابات الملفوظة، التي تكتسب استقلالها الخاص عن طريق عملية «التعطيل العاملي» لدعوى التلفظ، وهي دعوى لا تعد في الوقت نفسه ملائمة أثناء التحليل. وبالمقابل فبمجرد الانتقال من مستوى الإجراء ، فإن عمليات «تسريد» الخطاب الإدراكي تصبح هي الموضوع، كما أن إشكالية التلفظ تفرض

نفسها كأحد الأبعاد الأساسية في التحليل. يشكل النشاط الإدراكي نتيجة محددة باعتباره فعلاً سردياً، تتحمل مسؤوليته بصورة ضرورية «الذات الفاعلة» السيميائية (يقوم هذا النشاط بشكل مباشر داخل الخطاب، أو يكون عبارة عن اقتضاء تفرضه الذات الفاعلة)، حيث تبرز تدخلاته (المجملة أو المفصلة) حضور عوامل الاتصال (حسب نمط الربط والوصل المنفذ بهذه الطريقة».

لا تتحرك الخطابات الواصفة باعتبارها أنواعاً من المحكي التي تهتم بالبحث أو بالبناء الذي يهدف إلى تحقيق غايات (معارف)، بل إنها تتحرك على الخصوص باعتبارها محكيات يمكن وسمها بالمطالع، التي تتحدث عن بناء «الذات العارفة». يمكن التساؤل في هذا الصدد - خاصة من وجهة نظر نمطية الأنواع - ما نوع خطة الكتابة التي يلتزم بها الأنداد السيميائيون بشكل ضمني، خاصة عندما يقدمون أعمالهم من خلال خطاب قد تم سرده بصورة قوية؟. لنطرح الآن جانباً مسألة وظيفة جهاز من هذا القبيل، حيث يمكننا في الوقت الحالي أن نذهب بعيداً بمؤازرة الأجهزة السيميائية العاملة، التي تتعلق بمستوى حالة الوصف، الذي يحدد طبيعة التنظيمات التركيبية.

بناء المحكي:

لكي نركز جيداً على المظاهر العامة المحددة لعمل المستوى الخطابي السطحي، فإنه يمكن القول أن البنى السردية تتجلى حسب مبدأين مهمين يرتبطان بالتمفصل التركيبي: «السجال» في الخطاب، و«برمجة» المحكي.

تكتسي البنية الجدلية (لا يرتبط هذا المفهوم هنا بأي حكم قيمة) طابع شكلين يكونان قابلين للاندماج فيما بينهما . تظهر هذه البنية أحيانا عن طريق انشطار مركبي للخطاب الإدراكي، يجسد باستمرار محكي للفشل ، ثم محكي للنجاح: تبرز هذه الحال عند بعض الأنداد، أمثال (بارث، فيبر، ديمزيل، فرنكاستل).

قد يعارض علماء الانتربولوجيا أو الإنسان السارد بشأن تأويل «بيت شعري غامض»: «فبعضهم يفهمه، وبعضهم يؤوله حسب ميله للتفسير الثاني». يسعى نقيض الذات الفاعلة جاهداً كل مرة إلى الاحتفاظ بصورة طبيعية بشكله التجريدي، الذي يظهر ضئيلاً على مستوى الفعل الإدراكي الحقيقي (الخطاب العملي الجراحي)، أكثر من ظهوره على مستوى البداية الإبستمولوجية، و«نمذجة» الفعل الإدراكي، أو الخطاب التأسيسي. لذلك فإن مستلزمات الوصف السلالي، أو تأويل فقه اللغة، كما عند (موس)، أو «الحدسية» بشكل عام، كما عند (فرنكاستل) قد تهدد الأسس، والمرتكزات باعتبارها مواقف إبستمولوجية تصويرية لنقيض الذات الفاعلة فيما يخص المشروع العلمي للفاعل المتلفظ. تبرز هذه الأمثلة التقابلات الثنائية العاملية (ذات فاعلة / ذات غير فاعلة)، وتستجيب لثنائية العوامل الحاضرة، كما عند (موس): تقابل بعضها ، أو كما يقول سيغموند فرويد: يفكر كثير من الناس في... أما بالنسبة لي فلدي قناعة بأن لا شيء يمنع من إدراك «الاستبطان»، والنقيض على مستوى فاعل واحد: التآلف المشوش الذي يظهر عند (ديميزيل)، إذ (يتعرض المتلفظ باستمرار للفشل ثم للنجاح، لذلك يقوم بنفسه، وبشكل مترابط بالدورين العامليين معاً). نجد العمل نفسه عند (ميرلو

بونتي)، حيث (تظهر الذات الفاعلة معرفياً في الوقت نفسه ذاتاً، ونقيض ذات).

لا يبرز لنا التمكن من هذه الترتيبات، والتنظيمات، وضبطها مدى فعاليتها إلا إذا كنا نريد تأويلها كمفاهيم تتعلق بنموذج يعد أكثر عمومية، إذ أنها تدمج فيه باعتبارها مجموعة من الملاحظات المجتمعة، التي ترتبط بتقطيع المتواليات، أكثر من ارتباطها بتوزيع الأدوار العاملية. إن هذا النموذج النظري - أو على الأقل هذا الإطار الفرضي تكون وظيفته الأولى هي ضمان تماسك خطاب الأنداد الواصف للنصوص المحللة - يتعلق الأمر هنا بالمبدأ المذكور سابقاً؛ أي تنظيم الخطاب الإدراكي المعرفي على شكل برامج سردية، مما يجعلهم يقدمون وسيلة لتخيل المستويات الأساسية الخاصة بالتمفصل.

مستوى التمفصل وأنماط الخطابات:

يواجه الأنداد هنا تشكيلين متمايزين يفضي عملهما إلى تحقيق تمثيلات، أو تصورات شبه متعادلة بالنسبة للنموذج نفسه: تشكيل عاملي يبرز على الخصوص في عمل (جان كلود كوكي، وجان مري فلوش)، وتشكيل وظيفي. يرتكز التشكيل الأول على التمييز بين القوانين السيميائية الخاصة بالفاعلين المتخاطبين، الذين يتحملون بشكل متبادل مسؤولية المتواليات المتعلقة بالبرنامج الإدراكي: يرأس «الفاعل المعرفي» عملية البحث عن المعرفة، حيث يتميز مبدئياً عن «الفاعل العلمي» الذي يقوم بالممارسة. يتحرك التشكيل الثاني على عكس السالف، حيث يبرز بشكل مباشر الوظيفة السردية لكل

المتواليات المحللة، مما يسمح بتمييز، وربط المستويات الخطابية خاصة عندما يواجه الأنداد نصوصاً تحوي عدة طبقات منضدة يتنبأ بها النموذج عند التعامل مع نصوص تتسم على عكس ما سلف بهيمنة أحد المستويات الذي يكون متوقعاً، ويطرح أنماطاً خطابية، كما أنه يحدد حسب الطبيعة الخاصة «بعدم التوازن»، مما يدرجها في النموذج القانوني المقدس.

يظهر من جهة أن تعدد وجهات نظر بعض الأنداد ليست مزعجة؛ لأنه يمكن القول أن التشكيلات المختلفة التي يتم تحقيقها تكاد تكون متعادلة: يتم عرض أي موضوع – نص للتحليل حسب وظيفة كل فاعل (معرفي، علمي...) متواجد بين ثناياه، أو يتم وصفه بناء على قاعدة تمفصله الطبقي على شكل مستويات (مستوى تأسيسي، مستوى عملي ...)، وربما قد يتم إفراغه أيضا في هذا «النمط»، أو ذلك الموضوع المتقابل. مع العلم بأن الوقائع السيميائية المختلفة، والمصطلحات التي تحددها تكون في الحقيقة متماثلة، ومن جهة أخرى يخلق اتجاه البحث الحالي عند بعض الأنداد نوعا من الغموض، مما يجعل التحليل الطبقي الذي يقسم الوحدة الظاهرية للنصوص، ويميز بين مستويات تمفصلها الداخلي لا يتناغم مع المنظور النمطي أثناء تكوين أنماط، أو طبقات خطابية تعتمد على نصوص محددة باعتبارها مكونات موحدة.

الطبقية والتصنيفية وعلاقتها بالمستوى العملي وإنتاج المعرفة:

يتم تحليل النصوص حسب درجات متنوعة تعتمد على منطق العمليات البانية لإجراءات البحث، التي توضح مدى الاستعداد

لتحديد مراحل العمل. يمكن تأويل هذه العمليات البانية تبعا لوظيفة العوامل التي تدخل حيز التنفيذ؛ أي ما يتعلق بالفاعل الذي يقوم بتعيينها، والموضوعات التي تطبق عليها. ومهما يكن الأمر، فإن الانفصال عن التحليل العاملي يجعل من الممكن الاهتمام بتردد سلسلة من المحمولات التي تمنح الأنشطة المعرفية المتعلقة بالفاعل الرئيسي بعداً معجمياً «لاحظ، أبصر، فحص، حدد، قارب ، قارن، عد... إلخ» لمعرفة، وعزل مستوى خطابي أول يكون مستقلا بطريقة منهجية، ويعمل باسم الخطاب العملي الرئيسي . قد يرتبط الأمر بفعل إخباري بسيط مبني للمجهول «يلاحظ، يقال، يذكر» أو مبني للمعلوم «إذا لاحظنا... إذا فحصنا بدقة...»، وربما يكون الأمر من كل هذا وذاك له علاقة بأنماط أخرى تهتم بإجراءات معرفية ممكنة، لها صلة بفعل تصنيفي (يقوم على مبدأ معين للتصنيف المنطقي، أو التنظيم الدلالي)، أو أن الموضوع قد يتعلق أيضا بفعل مقارن (يهتم بتحديد العلاقات القائمة بين الموضوعات المألوفة المبنية من أجل العمليات السابقة). يواجه الأنداد في هذا المستوى خطاباً مكوناً من تلفظ الفعل الذي يتعلق بوجهة نظر الأشكال السردية، التي تعرض الإنجازات المنتجة للمعرفة ، حيث تتم مقابلتها بالتلفظات النموذجية التي ستظهر لاحقاً من خلال بنائها لقدرة الفاعل المنجز، وكذلك تلفظات الحالة، التي تهتم بموضوعات المعرفة».

تتنوع المفاهيم داخل الأعمال السيميائية المعاصرة التي تهتم بالفعل العلمي، أو المنهجي: الفاعل المنجز، الفاعل الرئيسي، أو الفاعل المعرفي: تملك هذه المفاهيم قيما خاصة، وكذلك هو الأمر

بالنسبة لعمليات التماسك بين مختلف المقاربات التي يبحث عنها الأنداد بعمق على المستوى المنهجي . يتحقق هذا التماسك باللجوء إلى مبدأ مشترك ينتج عن تركيب الخطاب الإدراكي، أو المعرفي في مجال برنامج الإنجاز (مستوى عملي) / برنامج الكفاية (مستوى مؤسس). يتعلق الفعل العملي الملموس عند بعض الأنداد برصد «الانفصالات الشكلية الدالة»، كما في أعمال (إيفان دارو)، و (رولان بارث)، حيث يتجلى التنظيم اللساني للنصوص، الذي يترجم البرنامج السردي للخطاب. (تكون المرحلة السابقة لاكتساب الكفاية بديهية، وضرورية). إن بناء الموضوع المعرفي هو الذي يوجه مسار الذات الفاعلة على مستوى الإنجاز - وهو مصطلح لا يظهر أن قيمته المجازية قد تحولت من مكانها - إذ يتم الاعتداد بأهمية الأشكال، والوجوه الخاصة بالزمكان عن طريق عملية «الإخراج الخطابي»، التي تهتم بإجراءات البحث. قد يكون الأمر معقداً بالنسبة للعمليات النظرية، أما بالنسبة للموضوع، فإن البحث عن المعرفة لا يبقى مجرد عمل بسيط على مستوى الخيال السردي، لأنه يصبح عبارة عن طريق يجب السير فيه ، كما عند (باشلار).

إن هذه التوزيعات، والتقسيمات التي تحمل معياراً صورياً ليست سوى ترجمة مصورة ، ومختزلة للمنطق العملي الذي تفرضه عملية الوصول إلى المعرفة «العلمية». تكون المفارقة كبيرة هنا بين الأشكال البسيطة التي يمكن أن يكتسيها «تسريد» الفعل الإدراكي تبعاً للأنواع الخطابية الملحوظة. يسعى البحث عن المعرفة البروز من خلال تعبير بسيط، وواضح بغية تغطية برامج صغيرة ، تقتصر على تتمة عدد من الأفعال الدقيقة (انتظر - أبصر، شاهد - اكتشف...). ينتشر

هذا النسق باستمرار في مجال الأدب الأسطوري، والفلكلوري، كما أن الموضوع يرتبط بخطابات ذات طاقة علمية، يتم تقسيم الإنجاز المعرفي من خلالها إلى أفعال متعددة، ومنظمة ضمن برامج صغيرة (برامج الاستعمال) التي تمثل رابطا بارزا يساعد على الوصول إلى المعرفة. إن المنطق الذي يحدد الموضوعات سابقاً، أو لاحقاً يؤدي إلى تمييز صنفين من خطاب البحث العلمي، يتمفصلان فيما بينها:

أ - خطاب من نوع لوغاريثمي ينمو، ويتطور على شكل متوالية من المناورات التي ترتبط مباشرة بموضوع البحث، كما أنه يتحرك أيضا طبقا «للقواعد المتبعة»، مثلما نجد عند (ليفي ستراوش). قد يلتزم الأمر كثيراً أو قليلاً بمنهجية تحدد سلفا (تكون هذه المنهجية ممثلة لقدرة الذات).

ب - خطاب من نوع استكشافي ينمو، ويتطور ليحيط علماً على عكس ما سلف بالعمليات الضرورية للاكتساب الموجه للبحث المستمر بناء على أدوات منهجية، ومبادئ تنظيمية (تكون مرتبطة بالمعدات التي تتخذ موضوعا للعمل)، وجوهرية بالنسبة لإنجاز البرنامج الأساسي. لذلك، فإننا نصادف مثالا حيا يتعلق بالمقارنة الخاصة عند (جورج ديميزيل)، ويقوم على متوالية من الفشل، والإخفاق تنجم عن نقص في العملية الأولى المتعلقة بتصنيف الأشكال، والصور الأسطورية، التي لا تتحقق إلا بعد وضع تنظيم تصنيفي جديد (يستبدل منطقاً كيفياً من نمط دلالي بمنطق إدماجي يستخدم خلال المحاولة الأولى).

قد لا يقع التركيز على هذا الموضوع، حيث يتجه الاهتمام نحو موضوع آخر يملك أولوية كبرى، كما قد يتم الابتعاد عن التفسير

المفصل المتعلق بمختلف «استراتيجيات» المعرفة العلمية. نجد في هذه الحال عناصر مهمة تبني تأملاً عاماً، يدور حول ما يمكن أن يشكل سمة مشتركة، وسبباً للوجود؛ أي بناء الموضوع بكل روابطه الأساسية التي تجسد مبدأ الملاءمة - قد يتعلق الأمر، من خلال مجموعة من الأمثلة، بتحديد لم اجتماع «الفن»، كما عند (فرانكاستل)، وجغرافية «الرأي»، كما عند (سيغفريد)، أو تقويم «النص»، كما عند (بارط). تتميز رؤية المقارنة عند بعض الأنداد في هذا المستوى عن طريق وصف الفعل التصنيفي الذي تخلق متغيراته الأساسية المسجلة، ونمطيته، عند (موس)، ومقارنته عند (ديميزيل)، وتماثله عند (ليفي ستراوس) إمكانية المواجهة التي يجب إدراجها في الحسبان، وتطويرها بشكل هادف.

مستوى التأسيس وشروط العلم:

بما أن ملفوظات الفعل المعرفي مهمة جداً (لأنها تقدم تصوراً يخص إجراءات إنتاج المعرفة)، فإنها لا تملك وجوداً سيميائياً إلا من خلال وظيفة التنظيم العاملي التي تتمفصل معه. مع العلم أن خطاب البحث يمكن أن يشكل طبقة رابطة، تقوم بين مستويين خطابيين بغية خلق علاقات اقتضاء منطقي فيما بينها. لذلك يجب منذ البداية مواجهة أي مستوى خطابي يكون سابقاً منطقياً، لأنه يعرض شروط الإنجاز المعرفي، أو القانون النموذجي - الكفاية - للذات الفاعلة، ويتنبأ لاحقاً بطريقة تتسق مع النواة التي يجسدها الخطاب الإنجازي أو العملي؛ وهو ما يشكل طبقة لاحقة تهم القول المرتبط بنتائج الفعل المعرفي، وصلاحياتها.

من الواضح أن العمليات المعرفية تكون ذات طابع تصنيفي، أو مقارن يؤدي إلى خلق ظروف إنتاج تخص الأهداف التي يقتضي تحقيقها وجود ذات نموذجية ارتكازية. يبرز لنا ذلك من وجهة نظر إنسانية تتحكم في التركيب السطحي (الظاهر) للخطاب، خاصة في المرحلة الأولى ظهور واضح «للرغبة في الفهم والفضول» كما عند (سيغفريد). يتولد هذا الموضوع عن «تجربة» شخصية للذات الفاعلة، أو ما قد يكون تركيبيا مرتبطاً بالموضوع نفسه، مما يدفع بعض الأصوات الخارجة عن مجتمعنا للمطالبة بهذه «الحاجة الجماعية» التي تعد حسب (لوسيان فيبر) قادمة بقوة لتبرير، وتعليل «الوظيفة الاجتماعية للتاريخ». تخلق هذه المطالبة سمات تصويرية متبادلة تظهر على شكل مفاهيم تهم بعض النماذج السيميائية، مثل الرغبة في المعرفة/ وجوب المعرفة، وهو ما يضبط عمل الباحث المتمكن بناء على سمات خاصة توظف لتسطير الخطوط العريضة المتعلقة بالبرنامج المعرفي الذي يمثل عملية كمون بالنسبة للفعل. تجسد الملكية اللاحقة لمعدات التأمل في التحليل - «نظريات»، و«منهجيات» القدرة المتبادلة على الفعل/ والمعرفة بالفعل - حيث تسمح ببروز خطوات الذات الفاعلة لكي يصبح الوصول ممكنا إلى مرحلة التحيين (هي مرحلة تحقيق البرنامج المعرفي الذي يمنح مجالاً خاصاً لتطبيق/ الفعل/ المعرفي).

يتم وضع مستوى خطابي مؤسس فوق ملفوظات الفعل، وهو مستوى يتكون من أقوال نموذجية مشروطة، تقوم بمنح الذات الفاعلة إقامة مرضية تستطيع البحث عن المعرفة لاستخدامها بصورة

جيدة، وإيصالها إلى بر الأمان. يتجلى هذا الخطاب المؤسس (يبني الكفاية التلفظية للذات الفاعلة) من وجهة نظر توزيع الخطاب على شكل متواليات سردية، أو تجربة واصفة تقابل الخطاب العملي الذي يصف الفعل العلمي الحقيقي، ويترجم متوالية التجربة الحاسمة. في حين تكون الذات الفاعلة (العامل الفعلي المنفذ)، الذي يدخل سلفا في علاقة مع الموضوع. إذا تم ارتباطه هنا بعامل مرسل، يتجلى طوراً كأمر ملح مستقل، فإنه يمنح الباحث (بصورةٍ انتقالية) وسائل محددة لإنتاج الملفوظات «الحقيقية»، وطوراً يتجلى على عكس ما سلف كعمل توفيقي بالنسبة للفاعل المتلفظ، الذي يقوم برد فعل لإبراز العناصر المبرهنة على حقه الشرعي في عملية التلفظ. يتم هذا العمل في الحالتين البعيدتين عن تنميط الباحث، ونموذجه الخاص، وفي خضم تحوله إلى فاعل - بطل (في هذا الضبط يتميز عن البطل في الحكاية الشعبية، من خلال هبة بعيدة عن القصد، حيث يمارس بحثه الأساسي على المستوى المعرفي، وليس التداولي).

في الواقع، تمثل هذه المظاهر مجموعة الظروف المعرفية الخاصة «بالقول الحقيقي»، كما أنها تخلق ظروفا ممكنة لنظرية المعرفة، التي تلج حيز العمل والاستعمال في هذا المجال. يمثل الوضع، والقانون المرتبطين بالمرسل باعتبارهما قضية إبستمولوجية ملحة، ويقومان بمنحنا معيارا إضافيا لتمييز أنواع الخطاب (أو الأنواع الفرعية): إنه خطاب الاكتشاف من جهة، خاصة لما تكون وظيفة المرسل تنشد الموضوعية بالاعتماد على صورة تختلف عن صورة الفاعل الخطابي، أي خطاب التساؤل التأملي من جهة أخرى، خاصة عندما يكون الفاعل المتلفظ هو نفسه الشخص المرسل. تجد هذه

المقابلة الأولى الملحوظة ضمن التنظيم السردي المتعلق بالتركيب العاملي نظيراً لها على المستوى الخطابي والدلالي، يتمثل الأمر في وجود اختلاف متواز يرتبط بصيغة الحضور ودرجته النسبية تبعا لمؤلفي التناظرين الكبيرين (الإبستمولوجي/ المنهجي) المانحين للخطاب طابعاً علمياً عاماً.

خطاب الاكتشاف:

تمثل التجهيزات الخاصة «بالاكتشاف» تشكيلاً سردياً، حيث تجسد مخططاً مشتركاً بين مجموع النصوص المدروسة. تتآلف صيغة الظهور الخاصة بالقضية الابستمولوجية مع البروز المفاجئ لحدث قد يكون غير متوقع، أو «حدث عارض» حسب تعبير (ديميزيل) - يكمن في لقاء الفاعل العارف أثناء مساره خلال لحظة معينة بموضوع المعرفة: يتولد عن هذه المعرفة يقين وحقيقة تبرز بشكل مباشر. يمكن للمرسل الضامن لعملية «الاقتناع» المكتسب، كما عند (سيغفريد، وديميزيل) أن يبقى مختفياً، حيث يحتفظ بقناع للتستر، أو يكشف تدريجياً عن هويته، كما عند (ليفي ستراوش): بالقياس الذي يجعل «شيئاً معيناً يشبه أمراً يتجلى بوضوح خلف الركام والفوضى»، وهذا ما يحدد «العقل البشري»، الذي يكون في الوقت نفسه مرسلاً، وموضوعاً للمعرفة، مما يسمح بظهور مبادئ اشتغاله. يبدو في الحالتين معاً أن استقلال القضية المعرفية، أو «العامل السردي»؛ أي طريقة لفظها خارج الذات الفاعلة هي التي تتم مصاحبتها منذ أول نظرة بشكل متناقض يشبه الضمور بالنسبة للبعد الإبستمولوجي (باعتباره تناظرا خطابياً).

يمكن رؤية هذا الأمر عن كثب عندما يجري كل شيء من خلال واقع معين، يظهر وكأنه معروض أمام موضوع معرفي «يعبر أو يقدم ملفوظات عن نفسه»، مبرزاً «حقيقته» الفعلية (يتم فيها إنجاز بعض الشروط الأولية). يتوفر الفاعل نفسه هنا على قدرة تخول له تقديم أدلة تتعلق بقدرته المعرفية، وتخدم مصلحته الشخصية: إنه موقف يستلزم الوجود القبلي لنماذج معقولة وواضحة بالنسبة لفعل الذات العارفة. يظهر من خلال هذا الرأي أن هذا هو الدور نفسه الذي يتمثل في ضمان المعرفة العلمية المرتبطة «بالواقع»، كما عند (ليفي ستراوش) (يوظف الواقع هنا كدليل أو مرشد)، وما نجده عند (موس)، إذ يمكن الاستثمار من خلال «مناخ» فريد تحمل سماته دلالة قوية، كما عند (ديميزيل). يتم خلق تنظيم فعلي للمتن الأسطوري الذي يجسد مرجعاً محدداً، أو أيضا ما نجده عند (سيغفريد)، من خلال الاعتماد على الجانب «المعقول الواضح» و«القوانين الملازمة» للسياسة .

لا يجب خلط الانتصار «لموضوعية» الظروف المعرفية التي تعانق الفعل الإدراكي بالموقف الابستمولوجي السطحي، الذي يهتم بإنتاج المعرفة الخاصة بنموذج التصور الساذج، والوصف المباشر للمعطيات التجريبية. إن البنى التي تضمن إمكانية المعرفة لا تظهر جلية عند أي باحث من الأنداد، إذ إننا نعدها هنا بارزة بشكل مباشر.

تفرض هذه البنى نفسها على الشخص المتلفظ ، يجعل منها وحدات «مكتشفة»، تجسد الاستعارة المتعلقة بهذا الخليط أو

«الركام» المذكور سابقاً، كما عند (ليفي ستراوش)، أو الضرورة المرتبطة بالفاعل عند تغيير إمكانية ملاقاة المرسل المعرفي، كما عند (فرانكاستل)، الذي يقطع مسبقا الارتباط بالموقف أو القضية المناقضة، المحبطة للمرسل المعارض (تكون في هذه الحال ممثلة بطريقة «حدسية»)، أو على العكس ما نجده عند (ليفي ستراوش)، من خلال ممارسة تكون في الأساس عبارة عن اختيار «حدسي» مشرق، أو كما عند (موس، وسيغفريد)، حيث تتم محاولة إيجاد ما يمكن تسميته «بالمسافة الجيدة» بالنسبة للموضوع.

هناك مقياس دقيق يجعل الفاعل ، رغم كل شيء ، هو المستفيد من القدرة ، حيث يتضح بشكل أساسي مدى ارتباطه «بملكة»، أو «مبادرة أولية» تهبها «آلهة الرقة والدقة»، كما عند (سيغفريد). لن نستغرب من حمل هذا الفاعل صورة متواترة – على الأقل في هذه المرحلة من مساره – إذ إن علامات الممثل الذي يصبح فرديا من خلال عدم ثبات الجانب الزمكاني المحدد بدقة يتم تجاوزها عند (موس، سيغفريد، فيبر). أحياناً تتحرك هذه الفردية المرتبطة بمغامرة شخصية في إطار منعزل، كما عند (باشلار، وبارط)، وتظهر متخفية أحياناً أخرى، وكأنها مجموعة من النوادر الثانوية. يتجلى هذا الأمر عند (مارسيل موس) الذي تعرض لتاريخ المخطوطات عند صديقه (هيرتز) . يبرر هذا العمل «إعادة بث» الفاعل للرسالة بشكل معين، خاصة عند مواجهة «العفو» المتعلق بالاكتشاف. ومهما يكن الأمر، فإن العناصر المتعلقة بالفردية تبدو من خلال طبيعتها آيلة للزوال: لكي تبرز الخطة العلمية الطابع الإنتاجي للإجراءات

الذي يتطلبه العمل، والجانب الاتصالي للنتائج التي يتم التوصل إليها، فإن معرفة الفاعل لا تحافظ طويلاً على قانون «الاقتناع الشخصي» الخالص والبسيط، لكن هذا الأمر يجب أن يشكل ممراً «للحقيقة المبرهنة»، لأنها حقيقة تكون نسبية، وبديهية في مجال علم الحقائق المكتسبة، كما عند (ليفي ستراوش). تظهر هنا الضرورة المضاعفة المتعلقة بالمسار المعرفي الفردي، من خلال اتباع سبيل منهجي يملك طابعاً موضوعياً كبيراً. يحاول التمييز الموجود بين خطاب الاكتشاف، وخطاب البحث الاهتمام بهذه الضرورة المذكورة، وهو ما يسميه بعض الأنداد بالخطاب العملي. تملك هذه التسمية تبريراً جديداً، حيث يبدو بهذا المعنى خطاب «البحث» كحيز تنفيذي للعمليات المعتمدة على الفاعل الإدراكي (الذي يشبه عاملاً جماعياً مركبياً)، يتعلق بالنماذج الأولية الواضحة والمعقولة «المكتشفة» بواسطة الممثل الفردي (من أجل معانقة القضية المعرفية).

الخطاب الاستفهامي:

يتمفصل «خطاب الاكتشاف» من وجهة نظر مركبية بهذه الطريقة، مما يبلور اتجاه «خطاب البحث». يتعلق الأمر بمرحلتين ضروريتين ترتبطان بمسار منطقي واحد، إذ يقابل من وجهة نظر تبادلية أو سياقية ما يسميه بعض الأنداد «بالخطاب الاستفهامي الاستبطاني». لكي يمكن جعل هذا التمييز الأخير في المتناول بشكل ملموس، فإن الأمر يقتصر هنا على إثارة الصعوبات المتعارضة من حيث المبادئ التي يصادفها هؤلاء الأنداد، أثناء انتقائهم لقطعة نصية للتحليل. يظهر أيضاً أن بعضهم يهتم بنصوص من نوع

خطابي قد تم فحصه فيما سبق (وهو ما يعكس تجربة اكتشاف معين)، لكنهم لم يحددوا الأسس النظرية لهذه التجربة، إذ إنهم يصطدمون بفطنة وكتمان ممثليها على مستوى «ما وراء العلم» السابق: يتم هذا العمل المشترك بالاعتماد على سجلات متنوعة بالنسبة لكل الباحثين، مثل (ليفي ستراوش، ديميزيل، موس، سيغفريد)، إذ يمكن توقع حصول المعرفة من خلال معانقة الموضوع المعرفي الذي لا يمكن ضمانه مسبقا عن طريق التصريحات والتقارير المؤكدة نظرياً، أو أن يكون على الأقل حاسماً بالنسبة للفاعل العارف. يعرب بعض الأنداد هنا عن نقيض مخالف أثناء الاعتماد على أعمال «علمية نظرية»، مما يبرز صعوبة استخلاص بعض الثوابت المضمرة الخاصة بالتبريرات الذاتية ذات النظام الإبستمولوجي، خاصة عندما يتعاملون مع مقطع نصي يمثل بشكل صريح نموذجاً تطبيقياً لفعل عملي: يتم الهروب باستمرار نحو الاتجاه الوثوقي الحاسم «لما وراء العلم، أو ما بعده»، لأن الخطاب الاجتماعي يكون قادراً على تقديم مثال ممتاز، كما عند نجد (جورج غورفيتش).

يظهر تحليل الخطوات البانية لعمل بعض الأنداد مدى تداخلها، خاصة تلك التي ترتبط بحالة محدودة من هذا النظام، وهو ما يبرز درجة أخرى من التعقيد وتفتح الآفاق لرؤى متنوعة. إذ أن هذه الخطوات تظهر في مجملها عن طريق نمو مفرط، ولافت على المستوى الإبستمولوجي (لمصلحة المستوى العملي). إنها لن تنحصر، رغم كل هذا، في أمور قياسية موجودة. فبدلاً من أن

يتجلى الفاعل من خلالها عند فرضه لواجب/ لفعل يكون في الوقت نفسه نظريا وغير نافع (لأنه غير ملائم للإجراءات المهمة لبلورة/ /الفعل/ الحقيقي)، فإن هذه الخطوات تعبر بصورة شاملة عن طريقة من التوقع الفلسفي الموجود عند عتبة البحث المعرفي القديم المغلوب على أمره. تعكس هذه الخطوات ما يجب معرفته بالضبط كحالة «لأزمة» العلوم الاجتماعية. يبتعد النظر الابستمولوجي عن ادعاء ضبط الأمور ليصبح عبارة عن تساؤل يتعلق بظروف المعرفة وشروطها، مع العلم أن الموضوع يتحول إلى «تساؤل عن تساؤل» آخر، وهكذا: أي تساؤل معرفي عن هوية الفاعل الإدراكي العارف، الذي يعد كحيِّز، ومنبع أصلي للسؤال عن العالم: «إن فهم (هذا) السؤال يمثل الكتابات الأولى (لمارلو بونتي)، (فالتحول إلى فاعل يعي حدث الفهم)، ويطور الموضوع، كما عند (باشلار)».

إذا تخلى هؤلاء الأنداد عن ربط هذه الصيغة «الفلسفية» المعتمدة على الخطاب المؤسس بالمتغير «الوثوقي» الجازم (خاصة عندما يجب التساؤل عن المعيار النهائي الذي يساعد على «بناء» أي شيء عملي وفعلي)، فإنه يجب عليهم الاهتمام بالمعدات التي تمفصل «خطابنا الاكتشافي»، وتحريك المنظور الملحوظ الذي يظهر مختزلاً من وجهة نظر السرد بناء على الطريقة التالية: يتعلق الأمر بالتأهيل (يحدث ذلك من خلال معانقة المرسل الذي يهتم بتحيين/ قدرة - فعل/ الفاعل) الخاص ببناء للفاعل نفسه والتأمل العقلي، إذ يتم التركيز على الصيغة القوية (المضمرة) المتعلقة/ بإرادة الفعل/. يتساءل (رولان بارط) في هذا الصدد بقوله: «... ما هي النصوص التي يجب علي أن أصفها ؟». يؤدي هذا التمييز المرتبط

بقيمة الصيغة المحولة إلى تنسيق المقابلة المذكورة سابقاً بين المبدأين الخاصين بتنظيم البنية العاملية: استقلال المرسل المعرفي عن الفاعل الإدراكي، مما يؤدي إلى تعدية الإجراء المصاحب للقدرة القابعة داخل خطاب الاكتشاف، ومعارضة ما يحدث داخل الخطاب الاستفهامي عن طريق تأمل حدث بناء الفاعل، من خلال انصهار العاملين (المرسل والفاعل) بخصوص قضية الضمير (أنا)، إذ لا يمكن لأي شيء أن يوقف الهجرة من مكان التلفظ (المعرفي/ الإدراكي) إلى مكان آخر.

إن النصوص التي حللها بعض الأنداد أمثال: (فرانسوا بوردرون، إيفان دارو ، بيير جيولتران، جون كلود كوكي، جون ماري فلوش) تعد أمثلة قوية بالنسبة لهذا الموضوع : عدم تحديد مكان تجلي «تعايش الأضداد»، وتفجر القضية التفلظية عند الفاعل/ نقيض الفاعل ، كما عند (مارلو بونتي)، وهو الأمر عينه الذي نجده عند (فرانكاستل). يستخلص هذا المعنى حسب تعبير (ج. ف. بوردرون) من «الضغط» الذي يمارسه الطرفان، وهو جدل الاتصال المتبادل بين العوامل المسجلة داخل (الأنا) نفسها، التي تتحدث عند (بول ريكور) من خلال تنضيد القضايا الإدراكية ، وحركة إزالة الغموض، أو كما عند (باشلار)، حيث يستلزم بناء الفاعل ضرورة تجاوز «المظهر النفسي» بالنسبة للجميع لأن «مجهود البناء» يرتكز على «الأنا الفردية» للباحث. يتدخل الشخص المتلفظ بهذه الطريقة باعتباره المرسل المعرفي الحقيقي بالنسبة لمقدمة الخطاب المنهجي، الموضوعي الذي يتكفل به العامل الجمعي المركبي. يقوم ابتكار بعض

الأنداد على ملفوظات البحث، مما يطرح بصورة دقيقة، ومتميزة مشكلة المرور من خطاب فردي مفرط (إن الجسد هو الذي يتحدث، كما هو الأمر عند (بارط) إلى خطاب مجتمعي يستلزم تشابك، وتداخل الفعل العملي. يظهر أن (بارط) يقدم ترجمة مفهومة وواضحة جداً عن ثنائية المستويات وغياب ضمير (أنا) الذي يكون أساسيا بالنسبة لضمير (هو)، مما يطبع بصورة مفاجئة متابعة الخطاب المؤسس، والعودة لخطاب المنهج.

إصدار الحكم الصادق وقانون المعرفة:

إذا كانت ملفوظات الفعل (تمثل هنا المكون للخطاب العملي) تقتضي من ناحية وجود بعض الملفوظات النموذجية التي تحلل بعضها باعتبارها مؤسسة معرفية خاصة للقدرة اللسانية، فإن الفاعل العملي، وفعله الإدراكي يمثلان نتيجة تجعل في النهاية مقولة من الملفوظات أمراً ممكناً. يتعلق الأمر في هذا المستوى الثالث بأحكام، وخلاصات يستنتجها الفاعل الإدراكي من خلال توظيفه الخاص (فعل إخباري)، ومناورات (فعل تصنيفي... إلخ)، ترتبط بصيغة وجود المادة التي تؤدي إلى متابعة البحث عن المعرفة. يظهر هنا بصورة حقيقية المكسب الجوهري للبحث على شكل ملفوظات الحالة (تكون محكومة بمحمولات من نوع «يكون»، «يبدو»... إلخ)، حيث تشكل ما يمكن تسميته بالخطاب الموضوعي، أو على الأقل ما يشبه مستوى خطابياً يبلور نموذجاً خاصاً.

إن المعيار النحوي الذي يبني عليه الأنداد اعترافهم بهذا المستوى لا يصدر أحكاماً جاهزة تخص الشكل، وتكون «ثابتة» أو

«متحركة» بالاعتماد على أنواع من الوصف العلمي التي يجب أن تحظى بالاهتمام على عكس ما سلف، من خلال فئتين صغيرتين خطابيتين تكونان متوقعتين، وتجعلان ملفوظات الموقف مقبولة بالنسبة للخطاب الموضوعي، أو تصبح من خلال هذا الخطاب ملفوظات تصف/ الكائن/ كموضوعات سيميائية، أو كملفوظات وصفية/ لفعل/ مرجعي: وصف من نوع نسقي، توزيعي، أو تصنيفي في الحالة الأولى، وتكوينات وظيفية، تحويلية أو توليدية في الحالة الثانية.

لا يمكن القول أن الملفوظات المعزولة بصورة متتالية تتمفصل مركبيا داخل مقطع لساني واحد. لذلك فإنه من السهل الاعتراف بذلك، من خلال جملة قصيرة ذكرها (أندري سيغفريد):

- قيام المعادل المعجمي للملفوظ نمطي بتمييز أحد مظاهر قدرة الفاعل الإدراكي (يتعلق الأمر بظروف قدرة الفعل) عند استخدام:
  أ - «قليل من الانتباه خاصة عند عملية التراجع»،
- ملفوظ الفعل الإدراكي (في حالة وجود نمط معين يكون إخبارياً خالصاً):

ب - «يمكن التمييز بأن ...».

- ملفوظ فعل حالة ناجم عنه، حيث يتم التركيز من خلال قانونه الخاص على وجود الموضوع (حول صيغة وجود الكائن):

ج - «هناك مناطق سياسية، كما أن هناك مناطق جغرافية».

يعقب هذا التمفصل الثلاثي مباشرة داخل النص نفسه التقويم التالي:

د - «يعد هذا الأمر حقيقة، مما يؤدي إلى الاعتماد بشكل فطري على المفردات الجغرافية عند الحديث عن الأحزاب».

إن الجزء الصغير (ج) الذي يمثل ملفوظ حالة معينة تنتمي إلى الخطاب الموضوعي يتم التكفل به هنا عن طريق الإحالة، والضمائر العائدة، والتكرار البلاغي (استعمال مؤشرات فضائية مثل: «هذا/ هذه»، كما يتم في الوقت نفسه تحويله إلى خطاب مرجعي من وجهة نظر (د). إذا أصبح الملفوظ مرجعياً، فإن الفاعل الإدراكي سيجد نفسه في وضع يسمح له بالتدخل المباشر في الموضوع، وهو ما يدفعه أيضا لتقويم تشكيلاته الخاصة مثلما في (ج)، حيث يستعمل كمرجع. ننتقل إذن من مستوى أول خاص ببناء الصيغ والأنماط التي تسمى حقائق (استلزام، طارئ، مستحيل/ ممكن) التي تتحكم في محمولات وجود الخطاب الموضوعي («موجود»/ عاجز، منعدم، ضرورة). إنها تتكون في أعلى درجة تراتبية تهم الصيغ والأنماط المعرفية (يقين، شك، احتمال، وجوب)، وتحدد ملفوظات المعرفة بشكل متضامن، ومضبوط في الصلاحية «هذا صحيح جداً»/ حقيقة...).

لقد تعرض بعض الأنداد لإمكانية حدوث مصادقة أولى بين مستويات خطابية ومتواليات سردية (مستوى مؤسس: اختبار تأهيلي، مستوى عملي: اختبار حاسم). إن تقارباً من هذا القبيل يؤدي منطقيا إلى فحص آني للمعيار الذي يستطيع بموجبه مستوى الحقيقة، الذي تظهر من خلاله صلاحية الخطاب الموضوعي المرجعي، أن يوضع بشكل خاص في مقام يكون موازيا لمتوالية اختبار

التمجيد والتعظيم الذي ينتهي بوجوده عمل المسار التصويري للبطل بالتركيز على مفاهيم سردية. يبدو التشابه الشكلي بين بنى «الحقيقة» أو الصدق (الخطابي)، وبنى التمجيد (السردي) واضحاً عندما نركز على العلاقة العاملية التي تضم هذه البنى مع بعضها في حالتين بارزتين: يتعلق الأمر في كلتا الحالتين بالاتصال عن طريق الفاعل ، وموضوع له قيمة معينة يتم اكتسابه قبل كل شيء (في مرحلة الاختبار الحاسم)، حيث يخضع الأمر منذ تلك اللحظة لموافقة المتلقي. يتم تحليل هذا التحويل في إطار الخطاب التصويري على شكل صورة بث لقيمة تداولية، حيث يفضي العمل في هذه الحال إلى الاعتراف بذات البطل من خلال قضية معينة تكون مفوضة لذلك بشكل أساسي، وتظهر معالمها عند مدخل المسار السردي كمستقبل، وقاض للإنجازات العضوية المادية للبطل. أما في حالة الخطاب الذي يتوفر على طاقة علمية ، فإن محور الاتصال يوظف كعماد يتم الارتكاز عليه لتحويل موضوع المعرفة (يبنى من أجل الفعل الإدراكي الخاص بالفاعل المتلفظ): يتم تحويل المعرفة إلى فعل معرفة يوجه إلى شخص متلفظ يتحمل مسؤولية الحكم على قيمة الحقيقة، ولا شيء يمكن أن يعارض الممثل نفسه الذي يغير موقعه على مستوى محور الاتصال، مما يجعله يقوم بشكل متبادل بدورين عامليين يخصان الباث والمتلقي دون أية تفرقة، كما هو الأمر في العينة المرجعية، خاصة في الحالة الأكثر تردداً: شكل توفيقي يكون باستمرار ثابتاً، مما يجعل الفاعل في الخطاب العلمي لا يتوقف عن تنويع «مكان الحديث»، فطورا يكون في موضع المتلفظ، فيظهر كفاعل للخطاب الإقناعي المشكل من ملفوظات موضوعية

تتم صياغتها على شكل مفاهيم ترتبط بالحقيقة وتكون مضمونة من طرف منطق الفعل العملي الذي يمثل نتيجة بارزة، وطوراً يحدث العكس، حيث يكون في موضع المستقبل للملفوظ، فيتحول إلى فاعل للخطاب التأويلي ليقيم، ويقرر من خلال تنميط ابستمولوجي نتيجة كل خطاب موضوعي مرجعي منجز. تظهر إجراءات المرجعية في حالة من هذا القبيل كنقطة نهائية للبحث: إنها تغلق البرنامج الإدراكي للفاعل.

لكن أخذ الجانب النسبي للمعدات الخاصة بالتقسيم الزمني بعين الاعتبار ومراعاة تبعيتها لبنى منطق السرد الذي ينبع هنا من مرحلة «ما بعد» يمكن أن يحتل من وجهة نظر معينة ومتميزة موقع متوالية أساسية. إن هذا ما يحدث بالفعل عندما يكون الخطاب الذي يتطلب الأمر تقويم نتيجته، إذ لا ينتج مباشرة عن العمليات التي ينجزها الشخص المتلفظ نفسه، لكن من خلال خطاب يتم اقتباسه، أو (ربطه) بأحد المستقبلين للملفوظ الذي يتميز حاليا عن الفاعل الذي يتخاطب مع الآخرين: دعوة لمعرفة مرجعية جماعية «مفصولة» بالنسبة لقضية زمن التلفظ. إن «خطاب الآخر» ليس ضرورياً لصناعة «الحقيقة»، وهذا يعني أنه لا يعيد بشكل وراثي إنتاج التاريخ (المسار التاريخي) لأحد العلوم، لكن إعادة البناء تتم عن طريق انتقاء الفاعل المتلفظ لخطاب مثالي (يحتمل أن يمتلك في مجال العلوم «القوية» صيغة لوغاريثمات عملية)، حيث يتم ذلك باستعمال مفاهيم توليدية. قد يحتوي الخطاب المرجعي على ملفوظات تنتمي إلى منابع متنوعة: خطاب علمي سابق - من خلال المرجع الذاتي الذي يحدد بدقة، مثلما نجد عند (ديميزيل)،

وحتى الاستدعاء المفرط لخطاب العلوم الاجتماعية الذي يوظف في كليته، مثلما نجد عند (فرانكاستل) - أو يقع العكس، حيث يتم التعامل مع خطابات بسيطة تمجيدية منتخبة، تكون جاهزة للإذعان للمد الذي تمارسه عملية الاتصال الاجتماعي، كما عند (فيبر، وسيغفريد). إنها خطابات متنوعة لا تملك القانون نفسه بالنسبة للحقيقة ، لأن تأويلها من طرف المتلفظ يترجم من خلال مفاهيم التنميط الإبستمولوجي السلبي والرفض (مثل البراهين المستخلصة من الفعل العلمي السابق التي تظهر «كسفسطة»، وتفكك لا يمكن قبوله، كما عند (ديميزيل)، أو أنها توظف إيجابياً من خلال تسجيلها كيقين استهلالي يتحرك بين عناصر تؤسس قدرة الفاعل يحدد مستوى الحقيقة أو الصدق إذن على أنه مكان جدلي لتقوية الخطاب الذي يصبح مرجعياً، ويضمن النقل ، والاتصال، و«التطور» النسبي للمعرفة.

النحو الخطابي واجتماعية الخطاب:

لقد بينت طريقة تركيز بعض الأنداد على التماثلات التي يمكن أن تظهر بين التنظيم الأقل تجريدا في إطار الخطاب الذي يملك طاقة علمية معينة، والأشكال التصويرية، وكذلك الخطابات السردية ذات النمط الأدبي أو الأسطوري. إن الاعتراف بهذا النوع من التوازي الشكلي الحاصل بين التجليات الخطابية المتباعدة فيما بينها على مستوى الحضور، وكذلك التعرف الدقيق على مستويات الاختلاف يشكل في نظر هؤلاء الأنداد نتيجة أولى. هناك نتيجة ثانية يمكن تسجيلها على المستوى المنهجي، وتتمثل في حداثة

المعدات المدروسة التي تقود بشكل خاص إلى التدقيق في دراسة البنى التلفظية، وتمفصلات الصيغ التي تنبع من ثروة، وتعقيد غير متوقعين.

وعلى العموم، فإن مجهود هؤلاء الأنداد يدخل ضمن مشروع بناء نحو خطابي: يفرض هذا المنظور بشكل ذاتي ضرورة تطوير نظرية تكون قادرة على الاهتمام الجيد، والمتماسك بالتنوع الهائل الذي يرتبط بأشكال تلفظ المعرفة، مهما كانت درجتها العلمية».

الهوامش

(1) يعد الجيرداس جوليان غريماص من أشهر السيميائيين المعاصرين. يتميز بدقة تنظيراته، ومفاهيمه الخاصة.

(2) وردت هذه الأفكار والآراء بين طيات كتاب (مدخل إلى تحليل الخطاب في العلوم الاجتماعية) الذي نشرته دار (هاشيت الجامعية) المشهورة بفرنسا، ضمن سلسلة (اللغة، اللسانيات، الاتصال) عام 1979.

التشاكل السيميائي البنيوي
في (أعصاب السكر) لكريم معتوق

كمال عبدالرحمن النعيمي

في مثلث (الصوتي/ النبري/الايقاعي) تنحل وتتبوتق من جديد فكرة (التشاكل)، وأن أول من نقل مفهوم التشاكل من ميدان الفيزياء إلى ميدان اللسانيات هو (كريماص)، وقد احتل منذ ذلك الوقت، هذا المفهوم لدى التيار السيميوطيقي مركزاً أساسياً[1]، فمن هنا يمكن التحدث عن النص السيميائي بأنه (نص علاماتي) والبنيوي بأنه (نص دلالي) والعلامة بهذا الاتجاه يمكن النظر إليها بوصفها (إشارة تشتغل على ثنائية الدال والمدلول عليه)، والبنيوي الدلالي يشتغل على بِنى (اللغة والصورة الشعرية والإيقاع) مثلاً.

السيمياء :علم العلامات(semiology/ semiotics)، افترض وجوده (فردينان دو سوسير) محدداً إياه بالعلم الذي يعكف على دراسة أنظمة العلامات مما يفهم به البشر بعضهم عن بعض والذي أداهُ الى هذا التصور اعتباره اللغة نظاماً من العلامات قبل كل شيء[2]، وتنطلق المنهجية السيميائية في رؤيتها «من الشكل في فهم الإنسان، ولا تطمح إلى أكثر من وصف وجوده»[3] على النحو الذي يكون بوسعها الكشف عن حيوية هذا الفهم وحراكه وشغله داخل كيان الشكل، ومن ثم وصف فعاليته العلامية التي تصور حساسية ذلك وتنتج معناه من خلال الكيان الوجودي للإنسان،ومن خلال فلسفة التّوجه نحو صوغ النظام الدلالي في الأشياء والرؤى

المكونة لهذ الوجود داخل أعماق الدوال ونظم تشكيلاتها[4]، والعلامة (اللغوية) عند سو سير كائن مزدوج الوجه،يتكون من (دال) (مدلول) وتعمل هذه العلامة على توصيل الدلالة[5] وهذان العنصران، أحدهما (الدال) عبارة عن صورة صوتية أو سمعية أو بصرية (صورة مادية)، أما الآخر (المدلول) فهو تصور (مفهوم) ذهني غير مادي، وبذلك تصبح العلامة اللغوية لديه كياناً سايكلوجياً له جانبان، يتحدان في دماغ الإنسان بآصرة التداعي، وللعلامة اللغوية لدى سوسير صفتان جوهريتان[6]:

الأولى: الطبيعة الاعتباطية للعلامة،وهي تعني عدم وجود علاقة طبيعية بين الدال ومدلوله،ولا تخضع هذه العلاقة لقوانين منطقية، إن مبدأ الاعتباطية أحدث تحولاً كبيراً في الدراسات اللغوية اللاحقة، فقد عمل على تفكيك «مركزية الذات وإزاحتها بوصفها فاعلية لها الأولوية في تشكيل المعنى، وعملت(الاعتباطية) على نقل المركز من الذات إلى اللغة (فالدال/ المدلول) يرتبطان بالاعتباط ذهنياً، وهذا الارتباط يحيز المفهوم بنية ممتلك اللغة (أي في الذهن) قبل تجسدها، لكن عندما تتجسد العلامة مادياً تستبعد نية المتكلم وتلغى، ليتشكل معنى آخر خاضع لمنطق اللغة، فتلغي الاعتباطية بذلك (التاريخية) وتغدو العلامة كأنها ابتداء خال من أية حمولة، فتخضع لشبكة العلاقات المسؤولة عن تأسيس المعنى»[7].

الثانية: الطبيعة الخطية للدال، بما أن الدال يحدث في الزمن وله خصائص يقتبسها من الزمن فهو:

1. يمثل فترة زمنية.
2. تقاس هذه الفترة ببعد واحد هو البعد الخطي، الذي يوجد على شكل متتالية أو سلسلة[8].

إن العلامة باعتبارها الوحدة المكونة من الدال والمدلول، يمكن أن تشكل مجرد عنصر (دال) في حال دخولها في(نظام مركب) وتمثل العلامة في حالتها الأولى - أي قبل الدخول في النظام المركب - (نظام التقرير)، وما إن تدخل في النظام المركب حتى تمثل (نظام الإيحاء) بحسب بارت[9]، وهذا أيضا ما يوضحه (تزفتيان تودوروف)بتمييزه بين (صيرورة الدلالة) و(صيرورة الترميز) ذاهبا إلى أن الصيرورة الأولى هي استدعاء الدال لمدلوله، في حين أن الصيرورة الثانية (صيرورة الترميز) هي رمز المدلول الأول إلى مدلول ثان[10] إذ إن «الدلالة موجودة في المفردات - جداول الكلمات، أما الترميزفيعتمل في الملفوظ داخل التركيب»[11]:

نَسَبُ الحروف:

فلنفترقْ!

من أجل أن تختارنا الدنيا

حمائم للسلام

ومدينة خضراء تقترف التسامح

تكتب الغفران آيات على كتف الحمام

من أجل ألا تصبح الأحقاد لعنتنا

وألا يرضع الأطفال غربتنا

وألا تذكر الأجيال خيبتنا

ونكون آخر من يقوم، نكون أول من ينام

ونكون في غدنا طواحين العداء

يصير ماء الشعر في دمنا سرابا

لا تراوده الطيور محبة فينا

ويختنق الكلام

فكأنما هي غربة للروح تلجمنا

ويخرسنا اللجام

من أجل ذلك كله

فلنفترق..

حبا لننعم بالسلام

وتموت في فمنا المطامع

فالشاعر الصداح في زمن الفجائع

يعلو ليحضن جرح أمته وينزل للثرى

ليخط من دمه الروائع..»(12)

يشتغل النص المعتوقي (نسب الحروف) على تأثيث آليات الخراب، بما يمتلك هذا (الخراب) من تقانات تشكيله الآتية:

إن فعل الأمر (فلنفترق) الذي يتحدث بصيغة طلب يشتغل على التضاد (أي: دعونا نفترق كي لا نفترق)إنما يحاول تأثيث الأمل على طريقة (وداوني بالتي كانت هي الداء)، وهو يحاول أيضا أن يخفي من خلال افتراضيات الطلب هذه أكثر من (دال) على قصدية الفراغ المتمثلة بـ (الحضور) و(المخاطبة)، لأبعاد

(فلتفترقوا) و(افترقوا)، وذلك بنسب فعاليات (الخراب) إلى (مجهول/معلوم)، فالدال (الغياب) والمدلول (الحضور)، ولا يرمز هذا البعيد الملغز إلاّ إلى قريب ظاهري لا يمكن إقصاؤه أو تهميشه (بالغياب/ الحضور)... إلخ.

إن العتبة (نسب الحروف) ترمز إلى نوعين من الخراب، الأول (يمتد متشرنقاً على مسامات العام) وهو ذلك الجرح الذي ابتدأ منذ الأزل - أي: قبل آدم وحواء ونعني بذلك الدم الفلسطيني الذي أغرق صحارى القلوب) والثاني (يؤسس لجروح يومية لا عدّ لها ولا يتقن حصرها سوى الشعراء)، ومن هنا يشتغل (النسّابة) ابن معتوق على تأسيس الأمل على طريقة ابتكار يوتبيا عربية «حمائم للسلام.... ومدينة خضراء تقترف التسامح».

كريم معتوق وهو يؤثث للخراب يؤسس للأمل بالوقت نفسه:

«فلنفترق..
نَسَبُ الحروف أعزّ من نسب الدماء
إن احترقن لأجل شيء بيننا
حرف توضأ واحترق
حرف تلون بالحياء
فلأجل ما أدري ولا أدري
ورفقاً بالمحبة حين يكسرني الرجاء
فلنفترق يا أصدقاء لنفترق يا أصدقاء
كي يفرقنا اللقاء»(13)

البنيـوي:

تتشكل بنية القصيدة في شعر كريم معتوق عامة، ومجموعته (أعصاب السّكر) بخاصة،من عدد من العناصر، أهمها:

* الثنائيات الضدية.
* التكثيف.
* المعجم الشعري.
* المجاز.

الثنائيات الضدية:

يقول جون كوهين: إن (الشعر يولد من المنافرة)[14]، لأن المنافرة لها القدرة على صناعة نوع من الدراما المتطورة في النص، حتى يصل تأثيرها إلى صناعة الإيقاع الداخلي للقصيدة وهي – المنافرة – شرط من شروط توفر هذا الإيقاع، كما تعد بنية التضاد، إحدى البنى الأسلوبية التي تغني النص الشعري بالتوتر والإثارة[15].

لقد حددت اللغة مسميات الأشياء فاتضح العالم للوعي البشري، هذا من جهة، ومن جهة أخرى اللغة تحقق الذات والغير بالحوار، ومع الحداثة الشعرية التقت الجهتان، ودخلت اللغة في حوار مع الأشياء التي لها لغة لا يفهمها إلاّ من يعرف فك الشفرات والرموز[16].

إن لغة معتوق الشعرية هي لغة ادهاش تبدع في صناعة الإبهار الشعري، وتكتنز بالضديات التي تصنع الدراما في قصائده الطويلة

والقصيرة على حد سواء لتلتقي وتثير شهوة القراءة[17]، وبهذا يتحقق التماس والتداخل والتنافر بين الشيء وضده،فمن تداخل الليل والنهار يولد الفجر الذي هو ليس ليلاً ولا نهاراً[18].

وتقوم بنية التضاد على الجدل (الديالكتيك) الذي يعني وجود حالة تناقض وصراع وتقابل بين أطراف الصورة الشعرية، وغالباً ما تكون الثنائيات الضدية هي العنصر الأكثر أهمية بين مكونات النص الشعري، لقد سعى الشاعر كريم معتوق إلى «مزج المتناقضات في كيان واحد، يعانق في إطاره الشيء بنقيضه، ويمتزج به مستمداً منه بعض خصائصه ومضيفاً عليه بعض سماته، تعبيراً عن الحالة النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة»[19].

فالتضاد يحدث تحولاً عميقاً في بنية النص، إذ يشحنه بالحركة التي تستوعب في صلبها مفارقات الحياة، وكل ما فيه يوحي بحركة الجدل التي تعتمل بالواقع، إن النص الذي يتنامى من خلال ما يحمله من تناقضات، هو النص القادر على بلوغ مرحلة الأداء الدرامي، إذ يبقى الموقف الدرامي للنص هو الأهم:

قصة موسى:

يعبر العمر بنا بالأسئلة

نصفها يغزل باللين ونصف

يتشهى المقصلة

فدعوني أحرث الأحرف خلوني

على كيفي غناءً واشتلوني

نخلة تندب تلك المرحلة

ودعوني أسرد الآن عليكم قصة موسى

كان جاري

لم يكن جاراً لصيقا

سابعاً قد كان أو قل ثامناً

إن حسبنا بيت ليلى الأرملة

لم نكن نحسبه بيتاً فقدكانت به

دكة الموتى وفيه مغسلة

لم يعد يدخله الموتى كما كانوا

ولاحزن الأهالي كلما مات كبير

زوجها آخر من نام على الدكة

في صمت وغادر

إنه الضيف الأخير..

(..................................)

ها أنا ضيّعت موسى

مرة خامسة أو عاشرة

وأنا قلت بأني سوف أروي

لكمُ قصة موسى

من ركام الذاكرة

كان موسى

أيُّ موسى!!

أنا لا أعرف موسى - (ص: 27-28-36 المجموعة)

ضدها	المفردة أو الجملة
1. ونصف يتشهى المقصلة	1. نصفها يغزل باللين
2. اشتلوني	2. أحرث
3. لم يكن جاري	3. كان جاري
4. كما كانوا	4. لم يعد يدخله
5. غادر	5. نام
6. أنا لا أعرف موسى	6. كان موسى

لا شك ان الشاعر معتوق له اشتغالات بالغة الأهمية داخل اللغة، «إذ استطاع أن يشق لنفسه لغة خاصة»[20] والمتتبع لشعره سيلاحظ العلاقات التي يقيمها بين ألفاظه (فالأسئلة التي تشكل معبراً للعمر: عن طريق النصف الذي يغزل باللين) هي ثنائية ضدية تقف في الجهة الأخرى من (ونصف يتشهّى المقصلة) وهذا التضاد يخلخل بنية النص ويخرجها من قوقعة الرتابة والملل إلى فضاءات أخرى مشحونة بجماليات الشيء وضده، مما يدخل الإنسان في حوار مع العالم بكل مظاهره وبذلك يتحقق الحوار بين الإنسان والوجود.

أما ثنائية التضاد (الحرث) و(الشتل) فهي ليست أكثر من جدلية (الموت) و(الحياة)، الأرض الميتة التي يحييها الزرع (يخرج الحي من الميت)!

وبحاسّة خطرة لا يدركها إلاّ وعي كريم معتوق، يدرك الشاعر أننا ينبغي أن نعتاد ونتطبع على الألم، والألم ليس سيئاً دائماً، فبعضه

قد يكون علاجاً للشفاء من ألم آخر أعظم شأنا وأشدّ مصيبة، فآلام المخاض ليست إلاّ تخفيفاً لآلام الوضع، وتدريجياً تتحول الأنظار إلى الموت باعتباره حلاً منطقياً لآلام عظيمة لا يحتملها بشر، وفي هذه النقطة بالذات ينبغي علينا أن نقرأ (قصة موسى).. كل يوم!.

والبيت الذي كان يدخله الموتى، حيث كان هذا الدخول يشكل (بهجة ما) - ولو من باب السخرية - لأهل الدار ويعني لديهم طقساً خاصاً لايعرف أحد طعمه ومرارة حلاوته، فهذا (الدخول الخاص - العام) انقطع حينما (لم يعد يدخله الموتى كما.. ولا حزن الأهالي كلما مات كبير).

وتأتي الخاتمة في (فاجعة التضاد) في:

«كان موسى

أيّ موسى

أنا لا أعرف موسى؟!»

التكثيف:

لقد بنى معتوق الشاعر المبدع شعريات قصائده على الإبداع والابتكار، ولكي نتمكن ونتوصل الى قدرة الشاعرعلى الإبداع، لابد من قراءة الصورة الشعرية التي توصلنا إلى دراسة فنية متكاملة لأنها تضيء الملامح المميزة لفرادة أسلوب الشاعر وإبداعه.

فلقد تغير مفهوم الصورة الشعرية وتنوعت القراءات لها، كما تغير مفهوم الشعر، ولقد كثرت الدراسات التي تبحث في الصورة لفهم الإبداع، وتنوعت المسالك في تناولها[21]، وقبل الولوج في

متابعة الصورة الشعرية عند كريم معتوق، لابد من إدراك أن «لوطن الكتابة عنصران متلازمان: حرية الرؤية وأدوات تحديث الرؤية»[22] لأن هذين العنصرين يشتغلان في إعطاء الصورة الثراء الدلالي في مقاومة القراءة بمستوياتها.

لقد سعت جهود الدارسين إلى البحث عن مفهوم للصورة، فتنوعت الجهود والمفاهيم، ويعرّفها أدونيس قائلاً:

«إن الصورة الشعرية ليست تشبيها واستعارة، فالتشبيه يجمع بين الطرفين المشبه والمشبه به، إذن هي جسر بين نقطتين، أما الصورة فإنها توحّد بين الأجزاء المتناقضة، بين الجزء والكل، إنها شبكة ممتدة الخيوط تربط نقاط كثيرة، من هنا تصبح الصورة (مفاجأة ودهشاً)، تكوّن رؤيا، أي تغيير في نظام التعبير عن الأشياء[23].

ولابد لنا ونحن نتكلم عن (التكثيف) في بنية الصورة الشعرية أن نؤكد أن عنصر التكثيف الذي يحدد جودة القصيدة ،القصيدة الجديدة التي «لا تكتمل الاّ اذا حافظت على تكثيفها ورفضت الاستسلام لأول وهلة»[24].

والتكثيف هنا مرادف لتعدد القراءات،وعدم استنزاف النص الأدبي ،لأنه يمارس الامتناع «ويتجلى التركيز أو التكثيف في قدرة الصورة على استيعاب طاقة من الدلالات والعواطف القابلة للاتساع والعطاء الغزير بعد التأمل الطويل وإنشاء الترابط الموضوعي بين عناصر القصيدة للحصول على الوحدات الذاتية التي تربط الشاعر وعالمه أوثق الارتباط ويتم هذا التركيز أو التكثيف بقدرة الشاعر على انتقاء عناصر الصورة وموضوعها انتقاءً موفقاً وتشكيلها تشكيلاً موحداً»..[25]:

مت يا فمي زمناً فلن يغريك
من ذهب الشمال بريق ما يقصيك
عن وجع الجنوب
كن هادئ الأنفاس كالإسفنج
تمتص انكسارك حين تنكسر الشعوب
ما أصعب الكلمات إن كان الدم العربي معجمها
وإن كانت قواميس البلاغة لا تنوب
ورأيتَ بغداد انكسرت، لمحتَ لبنانَ انفطرتَ
رأيتَ درب القدس لا يفضي إليك كأنما
هربتْ من القدس الدروب
ماأكذب الأشعار في زمن الحروب
ما أصدق الأحزان في زمن الحروب
زمن يكابر والمدى خجل ،فَغِبْ
ما شئتَ من موت، وعُدْ
إن عاد شرقُكَ تائبا
فاغفر له كلّ الذنوب(26)

وهكذا يبدو التكثيف واضحاً في هذا المقطع الذي شكّلهُ التركيز اللغوي للشاعر بمهارة عالية، وأول التركيز (التكثيف) هو الاقتصاد باللغة، وتركيب المفردات تركيباً مزجياً، بلا حشو ولا زوائد في ثنايا النص، بل يصل التكثيف أحياناً إلى تشكيل جملة ذات معنى إيحائي عظيم:

فالملاحظ أن مفردتي التناقض (مت = فعل أمر) و (عد = أيضاً فعل أمر)تشكلان رحلة افتراضية لاستكشاف برزخ ما بين الحياة

وبين الموت،وسواء كان الموت إكلينيكيا أو سريريا أو مختبريا ،فهو في حقيقته موت مفترض (ذهني أو مجازي):

1. (مت قبل موتك مرة).
2. (مت قبل موتك مرتين).
3. (مت قبل موتك ساعة).
4. (مت قبل موتك كي ترى)
5. (مت قبل موتك يا أنا).
6. (مت يا فمي).

فلمَ يقدم الشاعر دعوات الموت هذه ولمن يهديها؟!

إن فعل الموت الإشكالي ليس المطلوب منه إنهاء حياة ما وحسب، بل هو موت ذهني، ليخبرنا الذي يموت أو لايموت، إن موتنا في حقيقة الأمر هو أفضل من حياتنا ولكننا نعيش على حكمة نجيب محفوظ التي تقول «إذا فقدتَ الأمل فتعامل مع اليأس بطريقة حسنة»، إن الشاعر كريم معتوق لا يحب الموت ،ونحن كذلك لانحب الموت، ولكن الموت يكون له معنى للأسباب:

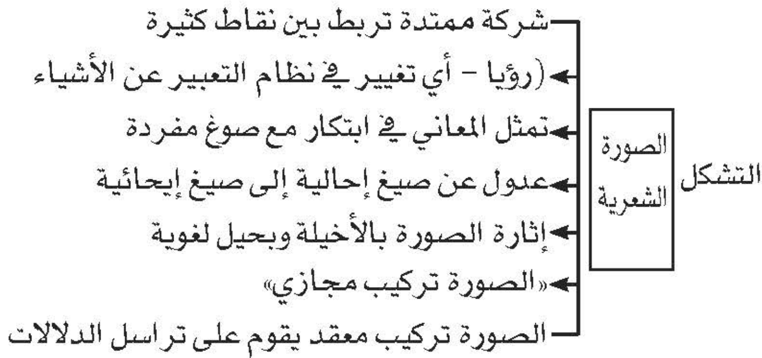
** كي لا يسومك في تيقظك الخراب.

** أعرف عدوك من صديق.

** كي تسمع الموتى (يتهامسون - يلعنون - لا يلعنون - يطلبون ملابساً.. إلخ).

** كي ترى ما لا يراه العابرون.

ولكي نتبين التكثيف الذي هو خاصية جامعة لخصائص تركيبية الصورة نستعيد مفاهيم الصورة في هذه الترسيمة[27]:



وتجب الاشارة هنا إلى أن تأكيد الرمزيين على التكثيف والايجاز[28] بحيث يبدو الاختزال وكأنه سياسة شعرية، تأخذ من الشاعر وقتا يكفي، ثم «أليس على الشعر أن يكون قليلاً في نزوعه إلى اقتفاء الخفي تحت الحجر»[29]، فالنص الشعري «من حيث هو ملفوظ يبرز للعيان جزء يسير منه، هو شكله الصوتي، أما فروعه فتمثل الجزء الخفي منه»[30] ولم تعد عظمة القصيدة تكمن في حجمها أو طولها، وإنما في عمقها الذي يختزل أكبر قدر من الإيحاءات أو اللمحات الدالة، ويجعل المعنى لانهائياً[31]، وللبحث عن الصور من خلال التكثيف، يمكن أن نستعرض:

الحـزن:

«ربما عادت على كفيك كي تأخذني
مما أنا فيه من الخوف
ومن كل الحكايا المحزنة
فلكم مرّ على القلب ضحايا
من قلوب سفحتها آفة التغير،
مقتُ الرهبنة»[32]

التمـرد:

«صبرتُ على مساوئنا

بهذي الأمة الثكلى

وكنتُ أظنها تحنو

على أحيائها القتلى

وحين وثبتُ من صبري

لأصرخ، بادرتْ مهلا»(33)

الرؤيـــا:

«فرضيت بالموت القصير لكي ترى

ما خلف هذا التل في منفى السبات

ورجعت تنسج كائنات الشعر

تفتق بالمواجع كائنات

فرسمت من حزن القصيدة ما ترى

ورسمت خارطة الحياة.. إلى الحياة»(34)

الإحساس بالزمن:

«ها تعيدين سنيني بعد عشرين سنة

بفمي منها بقايا

وبعينيّ حديث الأمكنة

هل ترى عدنا

أم امتد حنيني

فتشظى من غبار الأزمنة؟»(35)

مـوت الزمــن:

«فكأنما هيفاء ترفع راية

من إصبعين لكل من دخلوا

تعلن النصر الكبير بأصبعين

أظنها

أبداً سترفع غربتي ولواءها»(36)

وإلى آخر ذلك من معطيات الفن الدرامي التي تتشكل منها القصيدة الطويلة والقصيرة على حد سواء والتي تنهض من خلال مجموعة الصور الشعرية التي تبني النص بثراء المفردات المقتصدة المكتنزة بالتكثيف والتأشير والتأثير، بعملية طرح الأسئلة الكبيرة وتكرارها وهي تعمل بعمق في المسافة المائزة بين الجدوى واللاجدوى من الأشياء في فوضى (الزمكانية) و(اللازمكانية) أيضاً!.

المعجم الشعري:

تتجرد الألفاظ من دلالاتها المعجمية، لتدخل دلالات جديدة داخل سياق خاص بالشاعر، وفي أسلوبه الخاص.. وأن اللغة قبل أن تكون شعرية هي معجمية في دلالاتها الخام، لذا فإنّ «كل بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة.ذلك لأن الشعر فن «لفظي» إذن فهو يستلزم قبل كل شيء استعمالاً خاصاً للغة»(37).

لقد رأينا مساعي الشاعر كريم معتوق الباهرة في خلق اللغة وتفجيرها من الداخل، وكيف سعى إلى وضع سمات اللغة الشعرية

في مشروعه الإبداعي، وكيف طبق لذلك شعراً وأصبح كل «نص معجما لذاته»[38].

إن الشاعر في تعامله مع اللغة وأثناء الكتابة يقوم بانتقاء مفردات اللغة، وهذه العملية ليست سهلة، ثم إنه مع استعمالنا اليومي لهذه المفردات، إلاّ انها تختلف اختلافاً واضحاً عند الاستعمال الشعري، إلى جانب أنه مع وجود لغة واحدة لجميع الشعراء الذين يتعاملون مع اللغة، إلا أننا نستطيع تمييز لغة شاعر عن شاعر آخر من خلال المعجم الشعري لكل منهما، اعتماداً على قراءات متكررة[39].

إن مجالات دراسة المعجم الشعري متنوعة وكل مجال بنتائجه، وبخاصة أنه يمثل اختيار الألفاظ وترتيبها وفق طريق خاصة، بحيث تثير معانيها خيالاً جمالياً، فهو إذن يمثل التميز الذي تفرد به النص الإبداعي، بل ويتفرد به الشاعر، كما أنه مفتاح النصوص[40]، وهو الذي يحدد هويتها الإبداعية، فـ «إذا ما وجدنا نصاً بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر، فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم الشعري، بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص به، فالمعجم لهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور، لكن هذا المعجم يكون منتقىً من كلمات يرى الدارس أنها مفاتيح النص أو المحاور التي يدور عليها»[41].

أما كيفية قراءة المعجم فتكون بمتابعة الألفاظ المستعملة من قبل الشاعر الى جانب ترتيب الشاعرللألفاظ فـ «الألفاظ حقول بارزة والجمل ظواهر بارزة»[42]:

جدول المعجم الشعري قصيدة (هي عادتي) مثالاً

المفردة	عدد مرات تكرارها
أنا	(7) مرات
الإشارة (هي/ هو	(9) مرات
النفي	(19) مرة
الاعتذار	(5) مرات
الحب/ العشق	(8) مرات

تحليـل:

تمثل الأنا الشاعرة - بوصفها فاعلاً شعرياً نائباً عن الشاعر في ميدان العملية الشعرية - المركز البؤري الأساس والجوهري، الذي يجب فحصه ومعاينته وتأويله حين يتعلق الأمر بأي إجراء قرائي يغامر باقتحام عالم القصيدة، والنص، أي نص من دون (أنا) ليس إلا كما يقول رولان بارت) (فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض، من غير أن يكون فيها ما هو أكثر أصالة من غيره أصالة: النسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة)[43].

إن قصيدة (هي عادتي) للشاعر معتوق هي إثبات ذات وتصوير دقيق لشخصية (السارد - المؤلف) الذي لم يتحرج من إشهار (أناه) علناً من أجل ذلك:

** هو ذا أنا مستعصما بالصمت لا ألوي على وجع

** أنا لا أبايع في الهوى أحداً

** أنا لا أرى سبباً ليعتذر القتيل لقاتل

وهذه (الأنا) الثائرة المستنفرة المستوفزة، لا تركن إلى تنازل أو تواطؤ أو اعتذار:

**** لم أعتذر هي عادتي**

**** لم أكسر ببابك جرة الكلمات**

**** لم أستعر لغة الحرائق ساعة**

**** لم أستشر في الصبح فنجاني**

**** لم أضرب عليها الفال**

**** لم أسأل رجاءً يائساً في دفتر التفسير للأحلام**

هي قصيدة مكابرة

هي قصيدة كبرياء.. وهذا شأن كريم معتوق عندما يُحِب وعندما يُحَب المجاز (الاستعارة).

عندما قال الجرجاني: إن صناعة الألفاظ المسبوكة سبكاً دقيقاً تؤدي إلى صناعة فكر عميقة، فإنه كان يؤكد في كتابه دلائل الإعجاز على صناعة البلاغة في تركيب اللفظ وإخراج الكلام مخرجاً حسناً[44] لكنه لم ينسَ (شرف المعنى) حين قال: «إنه لايُتصور أن تعرف لفظاً موضحاً من غير أن تعرف معناه ولا أن تتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيباً ونظماً، وأنك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر فيه هناك»[45] ثم يضيف:

«وإنك إذا فرغت من ترتيب نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها وأن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم مواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق[46] فمن هنا تنشأ فكرة ترابط

واتصال وانسجام عناصر النص بعضها ببعض، لتتشكل من خلال وحدة النص ووحدة الشكل ووحدة الموضوع، وأن النص/ القصيدة ليست إلا كُلاً يتضمن أجزاء متناسقة ومتماسكة فنياً وعضوياً، أي إنها كتلة لغوية ذات خصائص فنية عالية الجودة، وأجود الشعر ما رأيته متلاحماً، سهل المخارج، أفرغ فراغاً جيداً وسبك سبكاً واحداً[47].

تشتغل قصائد كريم معتوق في مجموعته (أعصاب السّكر) عامة على الاستعارة التي هي صورة من صور (المجاز) في اللغة، وبخاصة قصيدته (حين يرتبك الفراغ من الزحام)، حيث تتشكل هذه القصيدة من خلال عدد كبير من الصور، يقوم بعضها على الجدلية، والآخر على التناقض وغيره على المفارقة وغير ذلك.

في (حين يرتبك الفراغ) نقرأ:

1. ولن نرتاد أعصاب الكلام.
2. تدخلي غضبي.
3. صنديق انتقامي.
4. قبر قصتنا.
5. دفتر النسيان.
6. امتشق الفطام.
7. أوصيت نسياني.
8. الغيم يرصد دفتري.
9. لم استعر ودا من الغرباء.
10. كانوا خيمة كبرى.
11. حين اشتعلتِ قصيدةً سكرى.

وكذلك يمكن أن نضيف من استعارات كريم معتوق في قصيدته هذه: (لتتجبنا مواويل الغرام/ أنا لم أعد لحناً/ ولم تستعمر أرقي/ تحاصرنا الظنون/ لم يطر من جلد خيمتنا/ وغربة شربناها/ غص الحنين/ لم نلحق المعنى/ نحفر خطوط الطول/ لم أستعر حكما/ تعثرت الحروف/ يرتبك الفراغ/ كان المطار قبيلة/موسما للخوف/ تنحني للخوف/ لا نرتاد أفئدة الكلام).

السؤال.. هل (حين يرتبك الفراغ من الزحام) قصيدة (استعارات)..؟

إن تعريف الاستعارة على بساطته وشيوع تداوله في الكتابة فيه شيء من الإبهام، فثمة سرّ هنا، وتفسير (أو مقترح تفسير) هناك، وغموض في هذا الجانب من التعريف، ووضوح (أو بعض وضوح) هناك.

الاستعارة ببساطة شديدة هي (تشبيه حُذف أحد طرفيه الرئيسين (المشبه) أو (المشبه به) بعد حذف الأداة ووجه الشبه)[48]، وهي نوعان (التصريحية) و(المكنية).

وأساس جمال الاستعارة في كل الأحوال (أن تكون معبرة عن شعور الأديب (النّاص) ملائمة للفكرة متسقة مع غيرها من الصور في الموضوع)، كما أن هذه الاستعارة لها القدرة على (جعل غير المحس محساً وغير الشخص شخصاً) وبإمكانها (خلق صور خيالية متعددة باستعارة شيء لشيء آخر ليس من طبعه) وكذلك فإن فيها (تحولاً من طبائع التقليد إلى طبائع التجديد والتخيل)، ولكن هذا كله لا يقارن بتعريف الاستعارة على أنها (حاجة نفسية يُروى بها

ظمؤها بالخروج من قمقم المعاني الجاهزة التقليدية - المكررة) إلى مجرات التخيل والسمو الوجداني مروراً بالرؤى والكوابيس والخرافات والأساطير والتواريخ وغير ذلك مما يجعل النفس في لهاث دائم لخلق الصورة الأخرى التي تؤطر إبداع النص بالاستعارة التي هي منفذ من الاحتباس نحو فضاءات لدى الناص).

الاستعارة لدى كريم معتوق لا تنزل إلى مستوى التشبيه التمثيلي (التقليدي) بل تسمو إلى أعالي الكلام حيث كما نراها أو نتخيلها من خلال النص، فليست الاستعارة إلصاقاً قسرياً أو فوضوياً لدالّين لغويين لا يتعالق فيهما اللفظ مع سر أسرار المعنى، بل هي فلسفة خلق (المعنى الخاص) عبر تشكيلات لفظية أخّاذة منتخبة بوعي بلاغي راق ترفع المعنى عن مستوى (التشبيه الكلاسيكي) أو (التخيل المنقوص) أو (الأسطرة المهلهلة) أو (العماية التي تدعي الغموض) كما يقول أدونيس في توضيح الفرق بين التشبيه والصورة:

«يخلط الكثيرون بين التشبيه والصورة، حتى ليندر بين قرّاء الشعر الجديد وناقديه مَن يميزون تمييزاً صحيحاً بينهما.

التشبيه يجمع بين طرفين محسوسين، إنه يبقى على الجسر الممدود بين الأشياء، فهو لذلك ابتعاد عن العالم، أما الصورة فتهدم هذا الجسر، لأنها توحد فيما بين الأشياء، وهي إذ تتيح الوحدة مع العالم، تتيح امتلاكه(49).

إن المجاز هو استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة بين المعنيين مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، والعلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي قد تكون المشابهة وقد تكون غيرها والقرينة قد تكون لفظية وقد تكون حالية(50).

إن لغة المجاز، هي لغة منزاحة وهي (لغة داخل لغة)[51] والاستعارة هي صورة من صور المجاز، ومثال على ذلك، لو أردنا أن نعبّر عن حركتي (المد والجزر) في البحر، ولنصور (عنف المد) دون (رخاوة الجزر)، ومن هذا العنف في المد الذي يصور البحر هائجاً هاجماً على اليابسة، لنختر مفردات (حقيقية) تقليدية ثم نعيد تصويرها بالاستعارة.

المد (الحقيقي)	مد الاستعارة
1. مد البحر: «حركة تقليدية معروفة بصورتها الاعتيادية للجميع وأسبابها العلمية واضحة».	1. ثورة البحر: «البحر ساكن فثار لاحتلال قسم من ساحله»..
3. هيجان البحر: «هاج بسبب العصف واضطراب الرياح».	2. مد الجنون: «جُنَّ البحر بسبب الرياح والقمر».
4. سياط: البحر: «أمواجه تضرب الساحل كأنها سياط».	
5. صرخة الماء: «أصوات الأمواج والرياح تضرب الساحل».	
6. لسان البحر: «هاج البحر وغضب فمد لسانه على».	

هذه أبسط أشكال (الاستعارة)، وقد رفعنا كلمة (مد) وأبدلناها كلمات أخرى مثل (ثورة/ هيجان/ سياط.. إلخ) ثم رفعنا كلمة (البحر) وأبدلناها بكلمات (الجنون/ الماء) وفي ثالثة استبدلنا (مد البحر) بـ (صرخة الماء)، ولو سألنا أية صورة

من هذه الصور هي الأدق تعبيراً والأرقى وصفاً؟ لاختلفت الآراء وطالت الجدليات، وهذه هي حال الاستعارة بحث دائم لخلق المعاني الخاصة، فمن واجب الناص أن يحرث في أرض الكلام بحثاً عن استعارات قادرة على تحويل العبارة من (طبائع التقليد) إلى (آفاق التجديد والتخيل).

أما كريم معتوق فقد تجاوز هذا كله، فلم تعد الاستعارة لديه هي تبديل صور أو تخيل معان جديدة، بل استعارته هي فلسفة خلق (المعنى الخاص) كما قلنا، وعودة إلى (حين يرتبك الفراغ) لمعتوق، نستحضر بعض استعاراته:

ولن نرتاد أعصاب الكلام:

أعصاب الكلام تشكل الجيش المتخفي الرابض خلف آخر خيوط الصبر التي يتقنها النّاص، والتي تسحبه نحو فوضى الانتقام التي لا تليق برصانته كحكيم متوازن ومتزن، يستعمل النار للتدفئة، لا لإشعال الحرائق، أعصاب الكلام كناية عن التأزم والغضب والجنون، لذلك لا يليق بالشاعر ارتيادها.

لم تدخلي غضبي:

هي حال نفي لوجود فرصة التقاء، على الرغم من أن الشاعر لايميل إلى فكرة الهجر أو المقاطعة العلنية، ولذلك لا يستعمل غضبه كفوه جحيم من دخلها ندم وانتهى، إن غضب الشاعر يشبه جحيم باربوس الذي كتب على بابه (يا من تدخل إلى هنا تخلّ عن كل شيء).

قبر قصتنا:

لا شك أن قصص العشاق هي سفر الخلود في كل زمان ومكان، فهي حكايات تزدهر في الزمن، لا تجف إذا تصحرت العقول أو تيبست القلوب، لكن أيضاً حكايات عدد من العشاق ابتلعها النسيان وطواها الزمن عندما فقدت ديمومتها وشحب جمالها وضاعت تفاصيلها عندما نسيها الناس، لكن شاعرنا يرفض أن تموت قصته مع من يحب،لذلك يرفض موت قصة العشاق، لأن قصيه لا تموت:

«هو ليس هجراً إنما

لن نلتقي يوما

ولن نرتاد أعصاب الكلام

لم تدخلي غضبي

ولم أفتح صناديق انتقامي

لن أهيئ قبر قصتنا

لأقرأ فيه فاتحة

وأقرئه السلام»

إن شعر كريم معتوق كتاب مفتوح أمام الدارسين وبخاصة من أراد معتوق ان يكون مفتوحا لهم فحسب، فشعره ليس بالأمر السهل والذي يمكن اكتشافه من الوهلة الأولى،شعره:

** سهل الكتابة،

** صعب القراءة،

** ودراسته ونقده أصعب من ذلك بكثير!

ونحن بحاجة إلى (شعرية القراءة) التي قال عنها أدونيس:

«في ظني أنها قضية أساسية ملحة، لا بكونها نوعاً من نقد النقد وحسب، بل لأن للقراءة أيضا جمالية خاصة تفقد حين تفقدها، جدواها وقيمتها، إن قراءة النص الأدبي تقتضي أدبية القراءة، وتلقي الجمال يفترض جمالية التلقي، أو لنقل بعبارة ثانية، إن أدب الكاتب، يوجب أدب القارىء»[52].

التعالقي:

يحتاج النص الإبداعي إلى زوايا نظر مختلفة ولقراءات متعددة تحاول أن تقبض على دلالاته، «فالكتابة لا تحدث بشكل معزول أو فردي، ولكنها نتاج لتفاعل ممتد لا يحصى من النصوص المخزونة في باطن المبدع، يتمخض عنها جنين نشأ في ذهن الكاتب يتولد عنه العمل الإبداعي الذي هو النص»[53].

وقد تنبه الباحثون من خلال ممارساتهم الأدبية إلى حضور ذاكرة نصية يقوم عليها الأدب، كان أول من سجل مصطلح التناص (التعالق) - كما يحلو لكمال أبو ديب أن يسمّيه - هي الباحثة (جوليا كرستيفا) التي عمّقت الميراث النظري الذي تركه (باختين)[54] باستبدال مصطلح الحوار بالتناص.

ولا شك بأن التعالق النصي اليوم هو «بمثابة أداة مفهومية بقدر ما هو علامة، رواق إبستمولوجي يشير إلى موقف والى حقل مرجعي، وإلى اختيار رهانات معينة»[55].

إن التناص تعالق بين النص والنصوص السابقة، فالبحث يثري في نقطة مدى التعالق والتفاعل بينهما، وبتعبير آخر نوعية العلاقة

التي تحققت بين النص والنصوص الأخرى،هذا ما تناوله عمر أوغان بقوله: «يمثل التناص تبادلاً، حواراً، رباطاً، اتحاداً، تفاعلاً بين نصين أو عدة نصوص، في النص تلتقي عدة نصوص، تتصارع، يبطل أحدهما مفعول الآخر/ تتساكن، تلتحم، تتعانق، إذ ينجح في استيعابه للنصوص الأخرى وتدميرها في ذات الوقت، إنه إثبات، ونفي وتركيب»(56)، يقول (بارت):

نعلم الآن أن النص لا ينشأ عن رصف كلمات تولد معنى وحيداً، معنى لاهوتياً.. إنما هو فضاء متعدد الأبعاد تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض من غير أن يكون فيها ما هو أكثر أصالة من غيره، النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع متعددة..»(57).

التعالق النصي:

لا شك أن ثقافة النّاص ووعيه وخصوبة ذاكرته، هي من أهم مرتكزات التعالق النصي، وكريم معتوق ليس بحاجة لكل هذا، فهو ذو ثقافة عميقة وواسعة، كونه شاعرا فذاً ومبدعاً، لذلك فإن نصوصه الشعرية تتسم بالثراء اللغوي والغنى الفكري، ومثال على ذلك:

«أنا يُتْمُ قافية العروبة
ليس لي شأن مع الأطلال
كي أبكي على (سقط اللوى)
لكنني أحني الجبين لكل من سقطوا
لكي يقف الزمن»(58)

ونقرأ:

«نقرأ (المخبر) إذ نقرأ

(بعد المومس العمياء) حتى

لانعير الحزن ماليس يُعير»(59)

وفي مكان آخر:

«أضعت درباً الى الأقصى على عمد

فقادك الحقد للثارات كالذنب

وكان فتحك مجدا قبل أندلس

تغير الفتح يا مسلوبة الغضب»(60)

ونقرأ:

((يا) ابن زريق) أكان من ودعته قمرا ببغداد الحزينة؟

ربما ترث النساء من النساء، وها أنا

بالشط منكسراً تلوح لي الصواري

أستودع الله في البحرين لي قمرا»(61)

وهذه أمثلة مختصرة على التعالق النصي حصراً بالتناص مع الشعر الجاهلي، ففي المقطع الأول ثمة تناص مع قصص البكاء على الأطلال التي غالباً ما كان الشعراء الجاهليون يفتتحون بها قصائدهم، كذلك يبرز التناص واضحاً في ثنائية النكوص العربي والاندحار الكبير في القدس التي ضاعت وتضيع كل يوم وضياع الأندلس وكذلك التناص مع قصائد السياب وأخيراً عن القمر الذي ضاع في بغدادولم يجده ابن معتوق في البحرين. ولفهم ذلك بشكل أفضل لابد من فك شفرات مرتكزات تناصه، وفي تحليل التناص

نكون قد حللنا النص المرجعي والنص اللاحق، وبينا العلاقة بينهما لأن الخطاب الأدبي ليس ذاتا مستقلة، أو مادة موحدة،ولكنه سلسلة من العلاقات مع خطابات أخرى، و«نظامه اللغوي مع قواعده ومعجمه، جميعاً تسحب إليها كمّاً من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فإن الخطاب يشبه في معطاه، معطى جيش خلاص بمجموعات لاتحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي تتآلف فيما بينها لتحقيق هذا التعالق..»(62).

إن لغة الشاعر كريم معتوق،هي لغة مكتنزة بالمفردات الغنية، القائمة على الاختزال والتكثيف وهي أكثر قدرة على البث في اطار بنيتها الجديدة، إن القصيدة بصورة عامة لدى معتوق،هي تجربة فنية صعبة، مركبة، متعددة الأصوات والمناخات، وإن كانت في الغالب ذات منحنى درامي، يمتزج فيه الخاص بالعام، أو الذاتي بالموضوعي، فهموم الشاعر هي هموم إنسانية كبيرة لا تقف عند بلد أو مدينة، فهي تنحو باتجاه الخارج من الزمان والمكان وتنفلت عن الحدود الضيقة لمحور الذات.

إن مركز التجربة الإنسانية لدى شاعرناهما الأرض والإنسان، وكأنهما توأمان، فالأرض العربية عامة هي مصدر دائم للأسى والمصائب التي لا تنتهي إلاّ لتبدأ من جديد، والإنسان العربي مأزوم وقلق، أرضه تقف على براكين وزلازل من الثورات والتحديات، لذلك لا تقف قصيدة كريم معتوق مكتوفة الأيدي أمام كل هذا، فهي الثورة الإنسانية الكبرى التي تخوض المحن ولا تموت أبداً..!

* * *

الهوامش

(1) تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص،محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 2، 1986، 2:19.

(2) السيميائية المفهوم والأفق، شلواي عمار،ضمن كتاب:السيمياء والنص الادبي (محاضرات الملتقى الوطني الأول) منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، 2000 :21.

(3) سيمياء الموت، تأويل الرؤيا الشعرية، محمد صابر عبيد، دار نينوى، دمشق،2010 :8.

(4) العلامة والرواية، د. فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي،ع مان، 2009 :26.

(5) علم اللغة العام، فردينان دي سوسير،ت: يوئيل عزيز، مراجعة: مالك المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد، ط،1991 :86.

(6) جمالية العلامة الروئية،جاسم حميد جودة،اطروحة دكتوراه،كلية التربية،جامعة الموصل، 2002 :27.

(7) علم اللغة: 88.

(8) البنيوية وعلم الإشارة: ترنس هوكز، ت: مجيد الماشطة، مراجعة: ناصر جلاوي، دار الشؤون الثقافية، العامة، بغداد، 1986 :22، وانظر:المذاهب النقدية،عمر محمد الطالب، دار الكتب، جامعة الموصل، 1993 :212.

(9) الشعرية، تزفتيان تودوروف، ت: شكري المبخوت وزميله، دار توبقال، المغرب، ط1 - 1987 :33.

(10) م.ن: 33.

(11) م.ن: 33.

(12) أعصاب السكر، شعر، كريم معتوق، ط 2.، ب ت: 172-173.

(13) م.ن: 177.

(14) بنية اللغة الشعرية، جون كوهين، ت: محمد الولي وزميله، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986 :106.

(15) بنية القصيدة في شعر عز الدين الناصرة،د.فيصل صالح القصيري،وزراة الثقافة الاردنية، 2005 :145.

(16) سياسة الشعر، أدونيس، دار الآداب، ط1، ب يروت، 1985 :116.

(17) شعر أدونيس، البنية والدلالة، راوية يحياوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة دراسات (1) 2008.

(18) جدلية الأنسنة والشيئنة في قصة (أبونا)، كمال عبدالرحمن النعيمي، بحث (مخطوط): 9.

(19) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري، دار الفصحى، القاهرة، 1978: 184.

(20) الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، 1966 :182.

(21) شعر أدونيس: 111.

(22) كتابة المحو، محمد بنيس، دار توبقال، المغرب 1994 :40.

(23) زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، 1972 :154.

(24) أزمة القصيدة، عبدالعزيز المقالح، دار الآداب، بيروت، 1985 :85.

(25) شعر أدونيس: 111.

(26) مجموعة أعصاب السكر :22-32.

(27) شعر أدونيس: 119.

(28) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمى الخضراء الجيوسي، ت:عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،2001 :112.

(29) طيور المجهول الثاني ،سليم بركات، مجلة القصيدة، العدد (1) لسنة 1993 :112.

(30) ترويض النص،حاتم الصكر: 23.

(31) بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة: 203.

(32) مجموعة اعصاب السكر : 13.

(33) م.ن: 68.

(34) م.ن: 24.

(35) م.ن: 121.

(36) م.ن: 196.

(37) قضايا الشعرية، جاكبسون، ت: محمد الولي وزميله، دار توبقال، المغرب، 1988:77.

(38) الأسلوبية والاسلوب، د. عبدالسلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط 2 ـ 1988:125.

(39) شعر أدونيس: 73.

(40) م.ن: 73.

(41) تحليل الخطاب الشعري ،محمد مفتاح: 58.

(42) خليل حاوي، دراسة في معجمه الشعري، خالد سليمان، مجلة فصول، العدد1 و2 ماي، 1949 :48.

(43) رولان بارت: (موت المؤلف) ت: عبدالسلام بنعبدالعالي، مجلة (المهد)،ع7، 1985،:12-13.

(44) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، مطبعة أحمد مصطفى، مصر،ب ت:196.

(45) م.ن: 196.

(46) م.ن: 197.

(47) البلاغة، عبدالقادر القط، القاهرة، 1974 :79.

(48) زمن الشعر، أدونيس: 230.

(49) م.ن: 230.

(50) البلاغة والتطبيق، د. ناصر حلاوي وزملائه، مطبعة وزارة التربية، بغداد، 1991 :61.

(51) في معرفة النص، د. يمنى العيد، دار الافاق الجديدة، بيروت، 1983 :105. وانظر: أزمة القصيدة: 85.

(52) سياسة الشعر : 49.

(53) شعر أدونيس: 179.

(54) في اصول الخطاب النقدي، تسفتيان تودوروف وآخرون،ت:احمد المديني،دار الشؤون الثقافية،بغداد،1987 :98.

(55) الخطيئة والتكفير، عبدالله الغذامي، النادي الادبي، جدة، السعودية، ط 1

.13: 1985

(56) لذة النص، عمر أوغان، دار أفريقيا للنشر، المغرب، 1991 :29.

(57) درس السيميولوجيا، رولان بارت، ت:ع. بن عبدالعالي، تقديم: عبدالفتاح كليطو، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال، 1986 :102.

(58) المجموعة: 22.

(59) م.ن: 98.

(60) م.ن: 124.

(61) م.ن: 56-57.

(62) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 2، نور الدين أسد، دار هومة للنشر، الجزائر، ب.ت: 102.

بلقيس
وجدليات التاريخ والدين والشعر

ياسر عبدالحسين رضوان

لقد كانت بلقيس أوفر من النساء العربيات حظًّا في احتفال العرب وغيرهم بالحديث عنها أحاديث مالت إلى الأسطرة التاريخية التي جعلت من هذه الشخصية العربية التاريخية أسطورة في كل صغيرة وكبيرة من تفاصيل حياتها بدءًا من الأصل النشوئي لها ما بين الإنسي والجني والمختلط منهما، وهذا الأخير هو المشهور الشائع من أخبارها، ولعل هذا الأصل النشوئي المختلط قد تسرب إلى كتب المؤرخين والمفسرين بواسطة أهل الكتاب وإسرائيلياتهم التي دخلت كتب التاريخ والتفسير، بيد أن المتأمل في القرآن الكريم وهو النص الديني الثابت الصحيح يجد أن القرآن الكريم قد أعطى صورة طيبة لهذه المرأة حتى وهي على شركها وعبادتها الشمس من دون الله تعالى، وهي الصورة التي تهيئ ذهن المتلقي إلى سرعة استجابتها لدعوة نبي الله سليمان والدخول معه في دينه هي وقومها، ونحن هنا سوف نعرض للرؤية التاريخية والدينية - القرآن الكريم والتفسير - لأصل بلقيس، ثم نعرض الصورة التي رسمها الشعر وكيف تأثر بها الشعراء الذين وردت بلقيس في أشعارهم.

الرؤية التاريخية:

إن أقدم من ذكر قصة بلقيس من المؤرخين هو وهب بن منبه (ت 114هـ) حيث نسب بلقيس إلى تزاوج إنسي هو الملك الهدهاد

ابن شرحبيل بن عمرو بجنية هي رواحة بنت سكن وهو أحد ملوك الجن، وكان تزويجه إياها جائزة له على مساعدته الشجاع الأبيض وسقايته إياه في صراعه مع الشجاع الأسود - عبد للأبيض - وكلاهما من الجن، وكان الشجاع الأبيض ابن ملك الجن وشقيق الزوجة الجنية رواحة بنت سكن[1] وهذا الأصل الجني الإنسي لبلقيس نجده في كتاب وصايا الملوك وأبناء الملوك من ولد قحطان بن هود، وهو الكتاب المنسوب إلى دعبل بن علي الخزاعي (ت 220هـ) الشاعر العباسي المشهور وإن اختلفت قصة الزواج وكيفية حدوثها عما ورد في التيجان لوهب بن منبه، فقد أورد دعبل قصة الصراع بين ذئب وغزالة، وهو الصراع الذي دفع الهدهاد وهو في رحلة صيده إلى إنقاذ الغزالة من الذئب، وكان الزواج بها بعدما عرف حقيقتها الجنية مكافأة له[2] وفي المحبر لمحمد بن حبيب (ت 245هـ) نجد الإشارة إلى أن يلقمة وهي بلقيس بنت اليشرح بن ذي جدن بن يشرح ابن الحارث أمها هي رواحة بنت السكين ملك الجن[3].

ورغم أن ابن قتيبة (ت 276هـ) قد أكد على أن بلقيس هي صاحبة نبي الله سليمان، عليه السلام، في حديث سورة النمل، إلا أنه ينقل عن الآخرين قولهم بصيغة المبني للمجهول عن هداد بن شرحبيل: «ويُقال إنه نكح امرأة من الجن فولدت له بلقيس»[4] وهذا العزو المجهول للقصة المتفق عليها من حيث الأصل الإنس/ جني لبلقيس نجده عند المسعودي (ت 246هـ) الذي يذكر الخبر الظريف حول ولادة بلقيس حيث تصور أبوها الهدهاد في بعض قنصه صراعًا بين حيتين بيضاء وسوداء فأمر بقتل الحية السوداء، ثم يظهر له شيخ وشاب من الجن، ويخبره الشيخ الجني خبر الحيتين ويزوجه

ابنته[5] أما الثعلبي (ت 427هـ) فقد ذكر أن أم بلقيس كانت من الجن ،ولم يذكر في قصة زواجه بهذه الجنية سوى ما كان من فخره بملكه وأن ملك الأرض ليسوا بالمكافئين له ؛ لعظم ملكه ، فزوجوه بهذه المرأة من الجن التي لم تلد إلا بلعمة التي تسمى بلقيس، ويحاول الثعلبي أن يوثق صدق كلامه بذكر حديث نبوي أخبر به ابن ميمون بإسناده عن أبي هريرة عن النبي، صلى الله عليه وسلم، أنه قال: «كان أحد أبويّ بلقيس جنيًّا»[6] وقد أكد ذلك في تفسيره الكشف والبيان بذكر سلسلة الرواة الذين رووا هذا الحديث عن أبي هريرة عن النبي، صلى الله عليه وسلم[7]، وهو حديث ضعيف سوف نشير إليه عند حديثنا عمن رفضوا أن تكون أم بلقيس جنية.

وقد ترجم ابن عساكر (ت 571هـ) لبلقيس في تاريخه ترجمة طويلة بدأها بذكر الاختلاف في نسبها، وذكر ملكها وزواج سليمان منها ومهرها الذي مهرها به وهو ملك بعلبك، ثم ذكر حديث أن أحد أبويها كان من الجن، وذكر قول الحسن لما سئل عنها وقيل إن أمها من الجن، فقال لا يتوالدون، وذكر قول قتادة في أن أحد أبويها من الجن وأن حافر قدمها كحافر الدابة، ثم ذكر أن اسم أبيها ذو رُعين الذي كان مغرمًا بالصيد، وأنه خرج في رحلة صيد وانقطع عن عساكره حتى وجد خيمة بها شيخ طلب منه السقيا، فأمر الشيخ ابنته حسنة بسقايته، وكانت من الجمال الآسر بحيث طلب ذو رُعين الزواج بها من أبيها الذي تحفظ في القبول بسبب كونها من الجن، ولكن الملك الإنسي أصر على أنه كفؤٌ كريم لها لما يملك من البلاد والعباد، فوافقت الجنية المرأة على شرط ألا يسألها عن فعل تفعله، وقبل الشرط، وكان الدخول بها، وحدوث أمور عجيبة مثل ولادتها

ولدًا ذكرًا وزوجها لم يرزق بابن من قبل، ولكنها ذبحته، ولما حملت مرة أخرى كانت أنثى فأبقت عليها مما دفعه للسؤال عما حدث وكان سؤاله علامة فراق زوجته الجنية له[8] وهو كلام تسيطر عليه نزعة خيالية خالصة أو أسطورية واضحة نجح ابن عساكر في توظيف كلام السابقين عليه حول قصة الزواج بين والد بلقيس وأمها.

كذلك ذهب نشوان الحميري (ت 573هـ) إلى أن أم بلقيس من الجن، وأن قصة زواجه بأمها هي القصة نفسها التي أوردها دعبل الخزاعي في وصايا الملوك وأبناء الملوك وهي قصة محاصرة الذئب للغزالة التي يتضح فيما بعد أنها من الجن، وأنها هي رواحة بنت السكن ملك الجن الذي يزوجها لهذا الملك الإنسي الذي أنقذها[9] أما ابن الأثير الجزري (ت 630هـ) فقد ذكر في قصة بلقيس حكايا شبيهة بما ورد عند ابن عساكر، وقد رفض بن الأثير ذلك كله وقال عنه: إنه حديث خرافة ولا أصل له ولا حقيقة، ثم ذكر ابن الأثير قصة بناء الصرح وعرَّج على ما دار بين الشياطين حول زواجه بها وما عساه ينتج عنه من ولد يُسخرون له ولا يتحللون منه ، فكان أن حاولوا تشويه صورة بلقيس لسليمان حتى لا يتزوجها ولم يعلق ابن الأثير على ذلك، كما أنه ذكر زواج سليمان بها ولم يعلق عليه[10].

وقد نقل ابن كثير (ت 774هـ) عن الثعلبي ما ذكره من أن أم بلقيس كانت جنية؛ لأن أباها قد رفض الزواج من أهل اليمن؛ لأنه لم يجد من بينهم كفؤًا له ليتزوج من أهله، ومن ثمة كان زواجه من الجنّ وذكر الحديث الذي نُسبت روايته إلى أبي هريرة من أن أحد أبويّ بلقيس كان جنياً، وعلق عليه ابن كثير بأنه حديث غريب

وفي سنده ضعف[11] كما أشار إلى قصة بناء الصرح، ونسب رغبة الجن في تنفير سليمان من الزواج بها إلى القائل المجهول بأنها شعراء وأن حافر قدمها كحافر الدابة، وعلق ابن كثير على ذلك بأنه ضعيف[12].

وإذا كان من ذكرنا موقفهم من المؤرخين السابقين قد أشار إلى أصل بلقيس الجني، وأنها نتاج تزاوج الإنسي بالجني، ونقلنا الرواية المجهولة القائل لابن قتيبة وعدم تعليقه عليها، وكذا موقف المسعودي الذي نقل كلام الإخباريين دون التعليق عليه، فإن ثمة مؤرخين وعلماء قد ذكروا هذا الأصل الإنس جني لبلقيس رافضين إياه، كالجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر بن محبوب (ت 255هـ) الذي يقول: «زعموا أن أمها جنية، وأن أباها إنسي، غير أن تلك الجنية ولدت إنسية خالصة صرفًا بحتًا ليس فيها شوب، ولا نزعها عرق، ولا جذبها شبه، وأنها كانت كإحدى نساء الملوك ، فأحسب أن التناكح يكون بين الجن والإنس، من أين أوجبوا التلاقح»[13] ولعل آية سورة الإسراء التي يقول فيها ربنا تبارك وتعالى: ﴿**وَشَارِكْهُمْ فِي الأَمْوَالِ وَالأَوْلادِ**﴾ أن تكون السبب في هذا الخلط الظاهر عند المؤرخين، وغيرهم إلى جانب الإسرائيليات التي لجأ إليها بعض المؤرخين وبعض المفسرين، علة أننا نميل إلى رأي من ذهب في تفسير مشاركة الشياطين للإنس في الأموال والأولاد بأنها تلك التي لا يتم فيها ذكر الله تعالى.

الرؤية الدينية:

1. الرؤية القرآنية:

عندما ننظر في حديث القرآن الكريم عن بلقيس ، نجده أولاً لم يُسمها ، وإنما عبر عنها في قول الهدهد بأنها ﴿**امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ**﴾ وهذا نص صريح الدلالة على ما كانت الملكة تتمتع به من الثراء والزينة والعظمة والفخامة، ولا شك أن عظمة العرش وهو سرير المُلْك تستدعي عظمة المَلِك، تلك العظمة التي لم تمنعها من مشورة ملئها في أمر رسالة سليمان عليه السلام ﴿**قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي أَمْرِي مَا كُنْتُ قَاطِعَةً أَمْرًا حَتَّى تَشْهَدُونِ**﴾ وهي ذات حكمة وفطنة وذكاء ودهاء، وذلك ما يبدو من قولها الذي حكاه القرآن الكريم ﴿**إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً وَكَذَلِكَ يَفْعَلُونَ**﴾ وتلك الحكمة تستدعي حُسن التصرف في مواجهة الخطر القادم، ومحاولة درئه دون أدنى خسائر لها ولقومها ؛ ولذلك كان التفكير في هدية ترسلها إلى سليمان لتنظر رد فعله ﴿**وَإِنِّي مُرْسِلَةٌ إِلَيْهِمْ بِهَدِيَّةٍ فَنَاظِرَةٌ بِمَ يَرْجِعُ الْمُرْسَلُونَ**﴾ ويرتبط بالذكاء سرعة البديهة التي بدت في إجابتها على السؤال الذي وُجِّهَ لها: ﴿**أَهَكَذَا عَرْشُكِ ؟ قَالَتْ كَأَنَّهُ هُوَ**﴾ وإذا كان الذكاء في طريقة الإجابة ، فإنه يبدو أنها قد افتقرت إلى دقة التركيز من عجيب ما رأت في الصرح وصنعته حتى إنه حسبته ماءً ومن ثمة كشفت عن ساقيها ﴿ **قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَنْ سَاقَيْهَا**﴾ ويرتبط بذلك فيئتها إلى الحق واعترافها بالخطأ وظلم النفس، ثم سرعة إسلامها ﴿ **قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ**﴾.

ومن الحق القول إن هذه هي الصورة التي رسمها القرآن الكريم لبلقيس بعيدًا من رؤى المفسرين والمؤرخين الذين تركوا العنان لخيالاتهم متأثرين بما نُقل من الإسرائيليات التي بثها أحبار اليهود بين العرب إذ كانوا مختلطين بهم، رغم أن العهد القديم كتاب اليهود المقدس لم يعبر عن بلقيس إلا بكونها ملكة سبأ، فلم يذكر اسمها، بل قصّ قصة زيارتها لسليمان في أورشليم بعدما سمعت من التجار عن حكمته ، وأبنيته وعظمتها وفخامتها وطعامه وطبيعته، وأنها أعطته من الهدايا الشيء الكثير من الذهب والطيب والحجارة الكريمة، وأعطاها هو كل مشتهاها، بل إن أهل الحبشة قد زعموا أنهم من نسل ملكة سبأ التي طلبت من سليمان أن يتزوجها، فأجابها إلى طلبها وأنجبت منه ولدًا اسمه منلك[14] وهي قصص أو أساطير - كما يبدو - اختلقها اليهود وضمنوها كتبهم، وهي مخالفة تمام المخالفة للوصف القرآني لملكة سبأ، ومن الغريب أن التوراة لم تذكر لبلقيس هذه الصفات التي تناولها القُصَّاص والإخباريون، وهذا ما يجعل من حديث القرآن عنها حديثًا موضوعيًّا؛ إذ لم يعلُ بها إلى مصاف الأساطير والخرافات، بل وصفها امرأة من البشر لها من صفات النساء المحمودة ما لها، كما أظهر لها بعض الصفات السلبية، وهو ما يشير إلى أنها امرأة بشرية شأنها شأن النساء جميعهن.

2. **رؤية المفسرين:**

إننا نجد من المفسرين للقرآن الكريم مَن ذهب إلى القول بالأصل الجني لبلقيس كالإمام مجاهد بن جبر (ت 102هـ) الذي

قال في سياق حديثه عن الصرح الذي أمر نبي الله سليمان عليه السلام بلقيس بدخوله: «وكانت بلقيس هلباء شعراء، قدمها حافر حمار، وأمها جنية»[15] والإمام مجاهد ينتمي إلى مدرسة التفسير بمكة وهي المدرسة القائمة على ابن عباس رضي الله عنهما، وقد تتلمذ له الإمام مجاهد وعرض عليه القرآن أكثر من مرة، ولم يؤخذ على تفسيره سوى مطعن واحد، وهو أنه كان يسأل أهل الكتاب، وإن صدق ذلك فإنه لم يتخطّ «حدود ما يجوز له في ذلك، لاسيما وهو تلميذ حبر الأمة ابن عباس الذي شدد النكير على من يأخذ من أهل الكتاب ويصدقهم فيما يقولونه مما يدخل تحت حدود النهي الوارد عن رسول الله، صلى الله عليه وسلم»[16].

أما الإمام قتادة بن دعامة السدوسي (ت 117هـ) فقد رُوي عنه في قول الله تعالى على لسان هدهد سليمان عليه السلام: ﴿**إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ**﴾ [النمل 23] أنه قال: «بلغني أنها امرأة تسمى بلقيس، أحسبه قال ابنة شراحيل أحد أبويها من الجن، مؤخر إحدى قدميها كحافر الدابة، وكانت في بيت مملكة»[17] وقد كان قتادة من أتباع مدرسة التفسير بالعراق القائمة على الصحابي الجليل عبدالله بن مسعود، وقد شهد لقتادة أقرانه بقوة حافظته وسعة اطلاعه في الشعر العربي، وكان بصيرًا بأيام العرب عالمًا بأنسابهم ومتضلعًا في اللغة العربية، ومن ثمة كانت شهرته في التفسير، ورغم أنه قد نُسب إليه الخوض في مسائل القضاء والقدر، إلا أن أصحاب الصحاح كانوا يخرِّجون ويحتجُّون بروايته؛ فقد كان ثقة مأمونًا حُجَّةً في الحديث[18] وربما كانت هذه الصفات التي جمعها قتادة، رحمه الله، مما يعطي كلامه عن بلقيس مصداقية خاصة إذا كان

كلامه وهو العالم بأيام العرب وأنسابهم متفقًا مع كلام الإمام مجاهد بن جبر، رحمه الله.

وهذا الخبر نفسه الذي رُوي عن قتادة حول بلقيس وأصلها الجني ووصفها نجده نصًّا عند الإمام عبدالرزاق الصنعاني (ت211هـ) في تفسيره دون أن يزيد عليه أو ينقص منه أو يعلق عليه بالقبول أو الرفض[19] أما الإمام مقاتل بن سليمان (ت 150هـ) وقد كان صاحب أقدم تفسير كامل للقرآن الكريم وصل إلينا ، وهو تفسير جامع بين النقل والعقل أو الرواية والدراية كما يقول محقق تفسيره فقد قال مقاتل: «والمرأة اسمها بلقيس بنت أبي سرح، وهي من الإنس، وأمها من الجن واسمها فازمة بنت الصخر»[20] وكما هو واضح يؤكد على أن أمها من الجن، وإن جاء باسم جديد لها هو فازمة كما خالف في اسم أبيها معاصره الإمام قتادة الذي رأى أن اسمه شراحيل، وكلاهما كان معاصرًا لوهب بن منبه صاحب كتاب التيجان.

وقد ذكرنا من قبل موقف الثعلبي في تفسير الكشف والبيان، وهو موقفه نفسه في كتابه عرائس المجالس، وينقل الماوردي (ت 450هـ) عن زهير بن محمد الحافظ المحدث (ت 162هـ) أن بلقيس هي بنت شرحبيل بن مالك بن الديان وأمها فارعة الجنية[21] صحيح أن اسم الأم مختلف عما سبقه بيد أنه لم يختلف عنهم في كونها من الجن، وقد أشار الزمخشري (ت 538هـ) إلى الأصل الجني لبلقيس بنسبته إلى القائل المجهول فقال الزمخشري بعدما ذكر القصر الذي أمر سليمان ببنائه في طريق بلقيس قبل دخولها الصرح:

«وزعموا أن الجن كرهوا أن يتزوجها فتفضي إليه بأسرارهم؛ لأنها كانت بنت جنية، وقيل: خافوا أن يولد له منها ولد تجتمع له فطنة الجن والإنس؛ فيخرجون من ملك سليمان إلى ملك هو أشد وأفظع، فقالوا له: إن في عقلها شيئًا، وهي شعراء الساقين، ورجلها كحافر الحمار، فاختبر عقلها بتنكير العرش»[22].

وما ذكره الزمخشري هنا على لسان المجهول مما يقترب بصورة أو بأخرى مما ذكره الإمام السدي (ت 128هـ) في تفسيره عن سر بناء الصرح على الهيئة التي أرادها سليمان عليه السلام وهو أن سليمان «كان قد نُعت له خَلقها ، فأحب أن ينظر إلى ساقيها، فقيل له: ادخلي الصرح، فلما رأته ظنت أنه ماء، فكشفت عن ساقيها، فنظر إليهما وعليهما شعر كثير، فوقعت من عينيه وكرهها، فقالت له الشياطين: نحن نصنع لها شيئًا يذهب به فصنعوا له نورة من أصداف، فذهب الشعر ونكحها سليمان، عليه السلام»[23].

وكلام السدي هنا فيه ملاحيظ متعددة، أولها: أن فيه انتقاصًا من أخلاق نبوة سليمان، عليه السلام، عندما ينسب إليه رغبته في اختلاس النظر إلى ساقيّ المرأة، وهو افتراء على أخلاق نبوة من اصطفاهم الله تعالى ليبلغوا عنه رسالاته إلى أهل الأرض ؛ لأنه إنما صنع الصرح ليختبر عقلها وذكاءها، وثانيها أن السدي لم يشر إلى الأصل الجني لأم بلقيس، وإن اتفق في الوصف الشائع عنها بأنها شعراء الساقين، وثالثها الدور الإيجابي للشياطين في اختراع ما يزيل شعر ساقيها؛ لتتغير من ثمة نظرة سليمان إليها بالزواج منها، وقد رأينا في رواية الزمخشري موقفًا مناقضًا من الشياطين الذين كرهوا أن يتزوجها سليمان، عليه السلام، وكلا الموقفين لا يتناسب

ومقام نبوة سليمان، عليه السلام، وحفظ الله تعالى له من أن تعبث به الشياطين أو تكيد له.

بيد أننا نرى هذه الرواية بدلالتها عند عدد من العلماء المسلمين، فالزجاج (ت 311هـ) يشير إلى السبب من وراء بناء الصرح، وهو عيب الجن ساقيّ بلقيس ورجليها اللتين تشبهان حافر الحمار، دون أن يذكر الأصل الجني لبلقيس[24] والإمام الطبري (ت 310هـ) لم يذهب إلى القول بأصلها الجني، وإنما أثبت - على عادته - الروايات التي قيلت في الأمر ومنها ما ورد عن وهب بن منبه من أن علة بناء الصرح كانت لاختبار عقلها، وما ورد عن محمد بن كعب القرظي من أن العلة تكمن فيما قالته الجن في شأن ساق بلقيس وأمها الجنية، فكان بناء الصرح لينظر إلى حقيقة ساقيها، بيد أن الإمام الطبري قد علق على الروايتين بقوله: «وجائز عندي أن يكون سليمان أمر باتخاذ الصرح للأمرين: الذي قاله وهب، والذي قاله محمد بن كعب القرظي، ليختبر عقلها ، وينظر إلى ساقها وقدمها، ليعرف صحة ما قيل له»[25] ثم ذكر الطبري ما رُوي عن الإمام مجاهد بن جبر من كون بلقيس هلباء شعراء وأمها جنية، وكذلك قول قتادة من حديث نسبه إلى النبي صلى الله عليه وسلم وهو أن أحد أبويّ بلقيس كان جنيًّا، وهو حديث موضوع ولا أصل له كما ذهب غير واحد من أهل العلم ، بل هو حديث منكر؛ لأن فيه سعيد بن بشير الذي أجمع أهل العلم بالحديث على ضعفه[26] ومن ثمة فلا يُعول على مثل هذا الكلام وجعله حُجة على الأصل الجني لبلقيس، فقد ذهب البعض إلى جواز أصلها الجني دون أن ينسبوا إلى النبي، صلى الله عليه وسلم، ما لم يقله، وذلك فيما بعد.

وقد ذكر السمرقندي أبو الليث نصر بن محمد بن إبراهيم (ت375هـ) قول مقاتل عن بلقيس بأن أمها جنية[27] ويبدو أنه يميل إلى هذا الرأي ؛ لأنه يُعلِّلُ أمر سليمان، عليه السلام، لها بدخول الصرح بقوله: «وذلك لأنها لما أقبلت قالت الجن: لقد لقينا من سليمان ما لقينا من التعب، فلو اجتمع سليمان وهذه وما عندها من العلم لهلكنا، وخشوا أن يتزوجها، ويكون بينهما ولد فيرث الملك، فيبقون في ذلك العناء إلى الأبد، فأرادوا أن يُبغِّضوها إلى سليمان فقالوا : إن رجليها شعراوان»[28] فهو ينسب التعليل هنا إلى نفسه ، ولا يلجأ إلى نسبته لغيره مثلما فعل في الموضع نفسه عندما أشار إلى قول بعضهم عن الزواج بين الإنس والجن: «هذا لا يصح؛ لأن الجن ليسوا من جنس الآدميين فلا يكون بينهما شهوة ونسل»[29].

والبلاغي الشهير الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) قد ذكر في تفسيره كراهية الجن زواج نبي الله سليمان ببلقيس؛ لأن أمها جنية، وقد خافوا أن تفضح أسرارهم له مما دفعهم إلى الزعم بأن الجنية إذا تزوجت بالإنس وولدت كان حافرُ مولودها حافرَ حمار، وهو ما دفع سليمان إلى بناء الصرح لرؤية حقيقة قدمها، ولما لم يجدها كما ذكر الجن اعتذروا إليه وأقروا بكذبهم[30] وكذلك الإمام السمعاني (ت 489هـ) يروي قول قتادة في أن أحد أبويها كان جنيًّا[31] كما يذكر قول الزجاج في علة بناء سليمان للصرح ذاكرًا صدق الجن في زعمهم، وتحايل سليمان على إزالة الشعر بما اخترعه له الجن مما سبق أن أشرنا إليه[32].

أما أبو بكر بن العربي (ت 543هـ) فقد ذكر في سياق حديثه عن قول الله تعالى على لسان الهدهد: ﴿إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ﴾ [النمل 23] «قال علماؤنا: هي بلقيس بن شرحبيل ملكة سبأ، وأمها جنية بنت أربعين ملكًا، وهذا أمر تُنكره المُلحدة، ويقولون: إن الجن لا يأكلون ولا يلدون. وكذبوا لعنهم الله أجمعين. ذلك صحيح ونكاحهم مع الإنس جائز عقلاً، فإن صحَّ نقلاً فبها ونعمتْ، وإلا بقينا على أصل الجواز العقلي»(33) ولعله بهذا يكون أول من رجّح الأصل الجني لبلقيس، بل لعله غالى في رأيه عندما وصف المنكرين بأنهم ملاحدة، ومع إيماننا بأن الجن يأكلون ويتناسلون ، وربما كان التزاوج بين الجن والإنس مما لا ينكره العقل، إلا أننا نتحرج كثيرًا في شأن النسل الذي يمكن أن ينتج عن هذا التزاوج بسبب اختلاف الطبيعة الخِلقية بين الجن والإنس.

ونقل ابن الجوزي (ت 597هـ) عن قتادة قوله: «كان عرشها من ذهب قوائمه من جوهر مكلل باللؤلؤ، وكان أحد أبويها من الجن، وكان مؤخر أحد قدميها مثل حافر الدابة»(34) أما الفخر الرازي (ت 604هـ) فقد ذكر ما قيل في أصل بلقيس على طريقة الزعم والقول المجهول القائل دون أن يذكر رأيه هو في كل ذلك(35) أما الإمام القرطبي (ت 671هـ) فقد ذكر أن بلقيس ملكة سبأ كان أحد أبويها من الجن وذلك في سياق حديثه عن تفسير قول الله عز وجلّ: ﴿وَشَارِكْهُمْ فِي الْأَمْوَالِ وَالْأَوْلَادِ﴾ [الإسراء 64](36) ثم عاد ذاكرًا بلسان المجهول أن أحد أبويها كان من الجن، وعقب على ذلك مباشرة برأي ابن العربي في أحكام القرآن(37) وهو الذي ذكرناه

من قبل، وقمنا بالتعليق عليه ، ويبدو أن القرطبي قد مال إلى القول بنكاح الإنس الجن أو الجن الإنس وما ينتج عنه من النسل.

وعلى هذا النحو من التضارب في الرأي بين المفسرين في الأصل الجني لبلقيس نجدنا مرتكنين إلى رأي الكثرة من هؤلاء المفسرين في رفض الفكرة من أساسها رغم وجاهة رأي من أثبتوها، ومع ذلك فإننا نميل إلى الرأي المُنْكِر؛ وذلك لعدم وجود نصوص دينية صريحة وصحيحة حولها، والحديث الذي ذكره قتادة قد حكمنا عليه بأنه حديث منكر؛ لوجود واحد من رواته وهو سعيد بن بشير الذي عدَّه علماء الحديث والجرح والتعديل من الضعفاء والمدلسين، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نحن لا ننكر العلاقة بين الجن والإنس وموضوع التزاوج على التفصيل الذي ذكرناه من قبل.

الرؤية الشعرية:

لم يكن الشعراء العرب ببعيدين من الرؤى السابقة جميعها؛ ذلك أن التراث التاريخي والديني من القرآن الكريم وأقوال المفسرين ، والعهد القديم قد كانت جميعها في متناول الشعراء الذين استدعوا شخصية بلقيس في أشعارهم، ومن ثمة كانت المحاور الدلالية التي وُظِّفَتْ فِيها شخصية بلقيس هي المحاور الدلالية نفسها في تلك المصادر جميعها، ويمكننا رصد هذه المحاور الدلالية فيما يلي:

1. الغـزل:

لعل أبا نواس الحسن بن هانئ الشاعر العباسي الشهير (ت 199هـ) أبرز شاعر عباسي وردت بلقيس في شعره بصورة أكبر من

غيره من الشعراء العباسيين ، وقد كان مشهورًا بشعره في الخمر حتى كان رائدًا فيه، كما اشتُهر بالتغزل بالغلمان، وكثيرًا ما يجتمع الأمران في شعره: الخمر والغزل من ذلك قوله [بسيط](38):

رَاحًا مُشَعْشَعَةً حَمْرَاءَ صَافِيَةً   بِالْكَرْخِ عَتَّقَهَا الدِّهْقَانُ قَادُوسا
مُخَالِفُ الدِّينِ قَدْ شَابَتْ ذَوَائِبُهُ   يَدْعُونَهُ النَّاسُ رَبَّانًا وَقِسِّيسَا
حَتَّى إِذَا مَا صَفَتْ فِي دَنِّهَا بُزِلَتْ   حَمْرَاءَ تُذْهِبُ عَنْكَ الْهَمَّ وَالْبُوسَا
نَازَعْتُهَا وَاضِحَ الْخَدَّيْنِ مُعْتَدِلاً   يَحْكِي بِبَهْجَتِهِ لِلنَّاسِ بِلْقِيسَا

فالخمر عندما تصفو في إنائها تخرج حمراء فتذهب عن شاربها الهم والبؤس، وهو يشاركها هذا الغلام الأبيض الخدين المعتدل الذي يشبه في بهجته وزينته بلقيس الرامزة للجمال، وربما كان هذا الواضح الخدين قينة من قيان الحانة الكرخية التي قال فيها هذه الأبيات، وجاء تذكير ضمير الغياب على عادة الشعراء المتغزلين.

وإذا كان متغزلاً بالغلمان في سياقات الخمر والمرأة، فإنه يتغزل في الخمر كذلك، فتبدو كامرأة بلغت من الجمال الغاية، يقول [منسرح](39):

يَا طَلَلاً ظَلَّ غَيْرَ مَأْنُوسِ   قَدْ حَفَّ بَعْدَ النَّعِيمِ بِالْبُوسِ
لَمْ يُلْهِنِي عَنْكَ غَيْرُ صَافِيَةٍ   حِيرِيَّةٍ مِنْ بَنَاتِ قَابُوسِ
أَخْنَى عَلَيْهَا الزَّمَانُ كَلْكَلَهُ   وَاكْتَنَفَتْهَا جُنُودُ إِبْلِيسِ
تَاهَتْ عَلَيْنَا بِمَنْظَرٍ أَنِقٍ   وَزَهْوِ نَفْسٍ كَزَهْوِ بَلْقِيسِ
وَطِيبِ رِيحٍ يَشُمُّ ذَائِقُهُ   مِنْ غَيْرِ عِطْرٍ يُدَافُ مَمْرُوسِ
تَزْهُو عَلَيْنَا لأَنَّ سَيِّدَهَا   بَهْرَامُ جُورٍ وَبِنْتُ قِسِّيسِ

فالخمر تختال تيهًا عليهم بمنظرها الأنيق وزهوها الشبيه بزهو بلقيس، ومن ثمة تبدو صورة بلقيس في خمرية النواسي مزهوة بنفسها، ولمَ لا تُزهى بنفسها ؟! وقد كانت رمزًا من رموز الجمال البشري، ذلك الجمال الذي آتاه الله تعالى نبيه يوسف عليه السلام، فتمثل بها الشعراء، كما تمثلوا بالدمية وخط التمثال أو المثال، يقول أبو نواس [طويل][40]:

فَقُلْتُ لَهَا لَمَّا أَتَتْنِي تَدُلُّنِي	**عَلَى امْرَأَةٍ مَوْصُوفَةٍ بِجَمَالِ**
أَصَبْتِ لَهَا يَا أُخْتِ فَحْلاً كَمَا اشْتَهَتْ	**إِنِ اغْتَفَرَتْ مِنْهُ ثَلاثَ خِصَالِ**
فَمِنْهُنَّ فِسْقٌ لا يُنَادَى وَلِيدُهُ	**وَرِقَّةُ إِسْلامٍ وَقِلَّةُ مَالِ**
وَلَوْ أَنَّهَا فِي الْحُسْنِ كَانَتْ كَيُوسُفٍ	**وَبِلْقِيسَ أَوْ كَانَتْ كَخَطِّ مِثَالِ**
وَقَالَتْ تَزَوَّجْنِي عَلَى مَهْرِ دِرْهَمٍ	**لَقُلْتُ: اذْهَبِي عَنِّي فَمَهْرُكِ غَالِ**

فقد وضع أبو نواس في هذه الحوارية ثلاثة من النماذج العلا للجمال البشري: أولها يوسف عليه السلام، وثانيها بلقيس، وثالثها خط المثال الذي يشير ذلك الموروث الذي توارثه الشعراء منذ الجاهلية لوصف جمال المرأة، أو لبلوغها الغاية في الجمال أو المثال أو التمثال أو الدمية كما كان الشعراء يسمونها، وهو وصف ذو مرجعية دينية، مرتبطة «بالدين القديم، إذ كانت هذه الدمى والتماثيل تقدم قرابين ونذورًا في معابد الشمس الأم»[41] ولعل أبا نواس لم يبعد عن هذه المرجعية الدينية لرقة في دينه ، وهو ما تظهره المصاحبات السردية للأبيات السابقة[42].

ومثلما تغزل أبو نواس في الخمر نجد ابن الرومي هو الآخر يتغزل فيها مستدعيًا التشبيه ببلقيس فيقول [كامل][43]:

رُوحُ النُّفُوسِ تَنَفُّسُ الصَّهْبَاءِ   مِنْ دُونِهَا كَالصُّبْحِ بِالـلألاءِ
فَكَأَنَّهَا مِنْ فَوْقِ عَرْشِ زُجَاجِهَا   بَلْقِيسُ تُجْلَى فِي حُلَى حَسْنَاءِ

وجلوة بلقيس هو ظهورها في الحلى الحسناء، وهي الصورة التي تكون عليها خمر ابن الرومي عندما تبدو فوق عرش مملكتها وهي الزجاج، وإذا كانت الخمر على هذه الصورة الجمالية التي استدعت تشبيهها ببلقيس، فإن ابن الرومي يستدعي موقف سليمان من النظر إلى بلقيس لينفي مثله عن صاعد وابنه أبي عيسى في نظرتهما إلى داليته في مدحهما ويقول في مطلعها [طويل]:

أَبَيْنَ ضُلُوعِي جَمْرَةٌ تَتَوَقَّدُ   عَلَى مَا مَضَى أَمْ حَسْرَةٌ تَتَجَدَّدُ

تلك الدالية التي يبكيها ابن الرومي في هجائه لصاعد وابنه، وكأنه يندم على أن قالها في مدحه لهما، يقول ابن الرومي [خفيف][44]:

صَاعِدٌ وَابْنُهُ وَمَا لِلْخَسِيسَيْـ   ـنِ وَلِلْمَدْحِ بِالْكَلامِ النَّفِيسِ
لَمْ يَكُنْ مِنْ حُلَى الْخَبِيثَيْنِ لَكِنْ   مِنْ حُلَى كُلِّ مَاجِدٍ نِقْرِيسِ
وَحُلَى السَّادَةِ الأَكَابِرِ لَيْسَتْ   مِنْ حُلَى الْجَاثَلِيقِ وَالْقِسِّيسِ
لاحَظَاهَا بِغَيْرِ عَيْنَيْ سُلَيْمَا   نَ فَلَمْ يَصْبُوَا إِلَى بَلْقِيسِ
حَسُنَتْ كُلُّهَا وَطَابَتْ فَسَادَتْ   فِي الضَّعِيفَيْنِ سَوْرَةُ الْخَنْدَرِيسِ

فهو يهجوهما بقصر النظر وسوء الفهم؛ إذ لم ينظرا إلى مدحيته لهما نظرة التقديس والاحترام والإجلال كنظرة سليمان عليه السلام إلى بلقيس، ولكنهما نظرا إليها نظرة مغايرة لنظرة سليمان، ومن ثمة فهما لم يصبوَا إليها، وهنا يستعين بالاستعارة عن القصيدة الدالية ببلقيس، فداليته في جمالها وشهرتها تشبه بلقيس؛ لذا حذف المشبه واكتفى بالمشبه به للدلالة على الجمال والذيوع.

ويستدعي أبو تمام في مدحيته لأبي المغيث موسى بن إبراهيم شخصية بلقيس من خلال اسم العلم كآلية من آليات استدعاء الشخصيات التراثية خاصة إذا كان هذا العلم مصحوبًا بما يرتبط به هو دون غيره من الأشباه والنظائر، فعرش بلقيس اتخذ من الشهرة ما جعله مرتبطًا بها وحدها، وهي مرتبطة به، يقول أبوتمام [كامل](45):

أَتُرَى الفِرَاقَ يَظُنُّ أَنِّي غَافِلٌ	عَنْهُ وَقَدْ لَمَسَتْ يَدَاهُ لَمِيسَا
رودٌ أصابتها النوى في خرد	كانتْ بدورِ دجنةٍ وشموسا
بيضٌ تَدُورُ عُيُونُهُنَّ إلى الصبَا	فكأنهنَّ بها يدرنَ كووسا
وكأنما أهدى شقائقهُ إلى	وجَنَاتِهِنَّ بها أبو قَابُوسَا
قدْ أوتيتَ منْ كلِ شيءٍ بهجةً	ودداً وحسناً في الصبا مغموسا
لولا حداثتها وأني لا أرى	عَرْشاً لها لَظَنَنْتُهَا بِلْقيسَا

فقد استدعى الشاعر من دوال الجمال الأنثوي النعومة – رود – والصون والعفة – خُرّد – والوضاءة – بدور وشموس، وحمرة الخدود – شقائق – وسحر العيون الشبيه بسحر الخمر عقول شاربيها، حداثة السنِّ، أقول تم استدعاء هذه الدوال الجمالية؛ ليجعل من هذه الجارية لميس جميلة الجميلات حتى كأنها بلقيس التي أوتيت من كل شيء، ولكنه لا يرى لها عرشًا، ليتناص مع القرآن الكريم في قوله تعالى على لسان الهدهد: **﴿وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ﴾** وهو تناص يجعل من تلك الجارية بلقيس، ولعل حالته تلك تشبه حالة بلقيس وقد سئلت عن العرش فقالت: **﴿كَأَنَّهُ هُوَ﴾**.

كما يستدعي أبو الشيص الخزاعي شخصية بلقيس في تغزله بالغلام الذي يقوم بصب الخمر وتقديمها للندمان فيقول [كامل](46):

مِنْ كُلِّ مُرْتَجِّ الرَّوادِفِ أَحْوَرٍ   كِسْرَى أَبُوهُ وَأُمُّهُ بَلْقِيسُ
رَخْوِ الْعِنَانِ إِذَا ابْتَدَيْتَ فَخَادِمٌ   وَإِذَا صَبَوْتَ إِلَيْهِ فَهْوَ جَلِيسُ
يَسْعَى بِإِبْرِيقٍ كَأَنَّ فِدَامَهُ   مِنْ لَوْنِهَا فِي عُصْفُرٍ مَغْمُوسُ
يَسْقِيكَ رِيقَ سَبِيَّةٍ حِيرِيَّةٍ   مِمَّا اشْتَرَاهُ لِفِصْحِهِ الْقِسِّيسُ

وإذا كان استدعاء كسرى للدلالة على أصل هذا الساقي، فإن استدعاء بلقيس إشارة إلى ما يسمه من الجمال، فهو أحور والحور هو البياض الشديد الذي يستدعي بدور الحور العين وما ارتبط بهن من الجمال، أو ربما استدعى الحور بياض العين وشدة سواد الحدقة، وهو من الأوصاف الجمالية للمرأة خاصة.

ويقول بهاء الدين أبو الحسن المعروف بابن الساعاتي عن فتاته من قصيدة يمدح فيها فلك الدين سليمان شقيق الملك العادل [طويل][47]:

وَمَا شَكَّ قَلْبِي أَنَّ بَلْقِيسَ أَقْبَلَتْ   وَفِي الْقَصْرِ ذُو التَّاجِ الأَغَرُّ سُلَيْمَانُ

فهو هنا يستدعي بلقيس ويريد بها فتاته التي يشبهها ببلقيس في جمالها، ويستدعي في نهاية العجز سليمان وذلك في سياق التورية؛ لأن سليمان المراد به هنا الممدوح، وليس سليمان النبي، عليه السلام، بقرينة بلقيس، بيد أن ذكر العلَمين هنا استدعاء للقصة القرآنية، واستيحاء دلالاتها المرتبطة بالشخصيتين الرئيستين فيها.

وجاء في ديوان أبي نواس للشاعر إسماعيل القراطيسي في سياقات المجون والخلاعة المرتبطة بأجواء الغزل اللاهي قوله [هزج][48]:

أَلَا قُومُوا جَمَاعَاتٍ   إِلَى بَيْتِ الْقَرَاطِيسِي
فَقَدْ هَيَّا لَنَا عَمْرٌو   غُلَامًا أَمْرَدًا طُوسِي
وَقَدْ هَيَّا الَّتِي جَاءَتْ   لَنَا مِنْ أَرْضِ بَلْقِيسِ

وَأَلْـوَانًـــا مِــنَ الـطَّـيْرِ   وَأَخْـيَـــارًا مِـنَ الْـعِيـسِ
وَقَـيْـنَـاتٍ مِـــنَ الْـحُــورِ   كَـأَمْـثَـالِ الـطَّـوَاوِيـسِ

والتغزل هنا بالغلمان على عادة أبي نواس وغيره من الشعراء العباسيين، كما كان تغزله بهذه التي هيأها عمرو وقد أتت من أرض بلقيس مستدعية ما يصحبها من الجمال المقترن بشخصية بلقيس كما كان هذا الغلام الأمرد.

وإذا كان الحضور السابق لبلقيس في سياق الغزل بالمرأة أو الغلمان أو الخمر من خلال ما ارتبط ببلقيس من الجمال ، فإننا نجد لها حضورًا جماليًّا في سياق مغاير للغزل وهو سياق الهجاء الذي يستدعي فيه ابن الرومي جمال بلقيس في سياق السخر والاستهزاء بالمرأة التي يهجوها وهذه المرأة هي كنيزة وهي قينة من اللواتي عرفهن فيقول [خفيف][49]:

تَـتَـنَـاغَـى وُعُـودُهَـا بِـنَـهِـيقٍ   كَنَهِيقِ الْحِمَارِ نَـاغَـاهُ جَحْشُ
هِـيَ وَخْـشٌ وَإِنَّ دَهْـرًا سَمِعْنَا   فِيهِ مِـنْ مِثْلِهَا غِنَاءً لَوَخْشُ
قَـالَ بَعْضُ الْمُجَّانِ لَمَّا رَآهَـا   وَلَـذِيـذٌ بِمِثْلِهَا الطَّنْزُ هَشُّ
فُزْتِ بِالْحُسْنِ يَا كَنِيزَةُ طُرًّا   أَنْتِ بَلْقِيسُ لَوْ أَعَانَكِ عَرْشُ

فهذه المرأة التي تتناغى في وعودها كنهيق الحمار عندما يناغيه جحش وغناؤها رديء قد فازت - على سبيل السخر - بالجمال والحسن لو أنها كانت تملك عرشًا كعرش بلقيس.

1. **الوصـــف:**

هذا الجمال الذي تم فيه استدعاء بلقيس للدلالة عليه باعتبارها مثالاً للجمال الأنثوي نجده عند البحتري في مدح المتوكل ووصف البركة التي أمر بها حيث يقول [بسيط][50]:

يا مَنْ رَأى البِرْكَةَ الْحَسْناءَ رُؤْيَتَهَا   وَالآنِسَاتِ إذَا لاحَتْ مَغَانِيهَا
بِحَسْبِهَا أَنَّهَا مِنْ فَضْلِ رُتْبَتِهَا   تُعَدُّ وَاحِدَةً وَالْبَحْرُ ثَانِيهَا
مَا بَالُ دِجْلَةَ كَالْغَيْرَى تُنَافِسُهَا   فِي الْحُسْنِ طَوْرًا وَأَطْوَارًا تُبَاهِيهَا
أَمَا رَأَتْ كَالِئَ الإسْلامِ يَكْلَؤُهَا   مِنْ أَنْ تُعَابَ وَبَانِي الْمَجْدِ يَبْنِيهَا
كَأَنَّ جِنَّ سُلَيْمَانَ الَّذِينَ وَلُوا   إِبْدَاعَهَا فَأَدَقُّوا فِي مَعَانِيهَا
فَلَوْ تَمُرُّ بِهَا بِلْقِيسُ عَنْ عُرُضٍ   قَالَتْ: هِيَ الصَّرْحُ تَمْثِيلاً وَتَشْبِيهَا

فقد بلغت البركة من جمال المنظر وبهائه بسبب دقة الصنع ومهارته أنها الأولى والبحر يليها مرتبة سامقة، وكأن نهر دجلة يغار منها فينافسها في حسنها ويباهيها، ويستفهم متعجبًا من أن نهر دجلة لم ير الخليفة المتوكل حامي الإسلام وهو يحميها ويحفظها من العيب، لقد بلغت من المهارة والإتقان حتى كأن جنَّ نبي الله سليمان عليه السلام، هم الذين تولوا إبداعها بهذه الصورة البالغة الإتقان حتى كأن بلقيس لو مرت بها لحسبتها صرح سليمان لشدة مماثلتها شبهها به.

ونلحظ هنا التناص القرآني ليس في استدعاء بلقيس وحدها، وإنما في استدعاء الصرح، وما استدعاه من سؤالها عن عرشها لتقول كأنه هو، وقد كان هو عرشها على الحقيقة، بيد أنها لما رأت العرش وقالت قولتها ظانة أن الجن قد صنعوه، خال عليها أمر الصرح وحسبته اللجة، وكان ما كان من كشف ساقيها، ثم اطلاعها على حقيقة الأمر.

ويصف الشاعر العباسي الحسين بن الضحاك الملقب بالخليع (ت 250هـ) برجًا للخليفة المتوكل، فيقول [بسيط][51]:

مَا كانَ بالبُرج مُذْ كانَتْ أَوائلُنَا وَلا يَكُونُ بنَاءٌ مثْلَهُ أبَدَا
كَأنَّهُ فَلَكٌ تَخْتالُ أنْجُمُهُ إذا التَّهَلُّلُ مِنْ تيجَانه اطَّرَدَا
يُضَاحِكُ الدُّرَّ في أكْنَافه فلَقٌ مِنَ الزَّبَرْجَد ما يُحْصَى لَهُ عَدَدَا
عَفَّى عَلَى عَرْش بَلْقيس ببَهْجَته وَفَاتَ في الحُسْن حَتَّى جَاوَزَ الأَمَدَا
فَنُضْرَةُ البُرْج بالفرْدَوْس مُذْكرَةٌ مَنْ قَاسَ مَا غَابَ عَنْهُ بالَّذي شَهِدَا

والشاعر هنا إنما يتناص والنصوص التاريخية التي وصفت عرش بلقيس المرصع بالجواهر والذهب والدُّرِّ والزبرجد والياقوت، وهذه الحلى كلها لا ترتفع بعرش بلقيس لكي يقارب أو يداني هذا البرج في بهجته وزينته؛ فقد جاوز الأمد في الحُسْن.

ومما قاله أبو الحسن الشمشاطي صاحب كتاب الأنوار ومحاسن الأشعار، وهو من شعراء القرن الرابع الهجري في بيت بناه الأمير [بسيط](52):

بَنَاهُ ذُو همَّة علْمًا وَهَنْدَسَةً عَقْلاً وَوَطَّدَهُ فكْرٌ يُرَدِّدُهُ
أَسَاسُهُ مَجْدُهُ وَالجُودُ حَائطُهُ وَأَرْضُهُ فَضْلُهُ وَالسَّقْفُ سُؤْدُدُهُ
كَأَنَّهُ صَرْحُ بَلْقيسٍ وَقَدْ كَشَفَتْ سَاقًا وَظَنَّتْهُ مَاءً خيفَ مَوْردُهُ

فقد قدم الشاعر للبيت صورة من الجمال والإتقان ومهارة الصنع بحيث نستشفها من الأوصاف التي أعطاها للأمير صاحب البيت، فهو ذو همة وصاحب علم وفكر وعقل وهندسة، وهي الأوصاف التي جعلت من مواد بناء البيت صورة من صاحبه حيث المجد والجود والفضل والشرف ، وعند اجتماع هذه الأوصاف المادية والمعنوية في صاحب البيت يكون بيته أكثر شبهًا بصرح بلقيس التي كشفت عن ساقيها ظانة أنه ماء ، ونلاحظ استخدام الشاعر دالة

التشبيه كأنه بدلالتها على قوة الشبه بين البيت والصرح، وهو ما التبس على بلقيس أمرها عندما شاهدت العرش لتقول كأنه هو.

وهذا أمير الشعراء أحمد شوقي يشبه - في أندلسيته النونية - الشمسَ ببلقيس وهو يتذكر عهد صباه بمصر فيقول [بسيط][53]:

سقياً لعهد كأكناف الرُّبى رفةً   أَنَّى ذهبنا وأعطاف الصَّبا لينا

إذِ الزمانُ بنا غيناءُ زاهيةٌ   ترفُّ أوقاتُنا فيها رَيَاحينا

الوصلُ صافيةٌ والعيشُ ناغيةٌ   والسعدُ حاشيةٌ والدهرُ ماشينا

والشمس تختال في العقيان تحسبها   بلقيس ترفُلُ في وشي اليمَانينا

ويبدو من الأبيات قدرة الشاعر على توظيف الألوان في البيت الأخير للدلالة على التشابه بين الشمس المزهوة المعجبة بنفسها ساعة الأصيل حين يبدو شعاعها كالذهب الخالص - العقيان - لتكون في هذه الحالة من التبختر والزينة شبيهة ببلقيس وهي متبخترة تجر ثوبها اليماني الموشى بكل ألوان الزينة، على أن استدعاء الشمس، وتشبيهها ببلقيس هنا إنما هو استدعاء للعلاقة الوثقى بينهما، وذلك في التعبير القرآني، فقد كانت بلقيس قومها يسجدون للشمس، كما أخبر الهدهد نبي الله سليمان عليه السلام، ولعل هذا الاستدعاء من بين ما كان يملكه شوقي من حس تاريخي، وبعد ديني، لا يستطيع المتلقي من خلاله أن يطرح فكرة التقديس والعبودية التي لقيتها الشمس عند العرب القدامى، ومن ثمة فقد حظيت بلقيس بمثل تلك المكانة.

ونجده في سينيته التي يعارض فيها البحتري يصف الجزيرة وجمالها وجمال موقعها وحدائقها وطيورها الغناء مستدعيًا المثال الأشهر للمشابهة هنا وهو بلقيس فيقول [خفيف][54]:

وَكَـأَنّي أَرى الجَـزيـرَةَ أَيكاً نَغَمَت طَـيرُهُ بِأَرخَـمَ جَرسِ
هيَ بَلقيسُ في الخَمائِلِ صَرحٌ مِن عُبابٍ وَصاحِبٌ غَيرُ نِكسِ
حَسبُها أَن تَكونَ لِلنيلِ عِرساً قَبلَها لَم يُجَـنَّ يَوماً بِعِرسِ

حيث يرى الجزيرة شجرة ملتفة الأغصان تزينها الطيور الغَنَّاءُ فتبدو وكأنها بلقيس في خمائل قصرها العالي وفية ليست بالصاحب الضعيف أو الدنيء الذي لا خير فيه، وذاك وصف الجزيرة التي يكفيها أن تكون عروس النيل، فهو لم يغرم أو يُجن بعرس قبلها.

وعندما يتحدث شوقي عن فرنسا وتقدمها العلمي بمناسبة قدوم الطيارين الفرنسيين فدرين ويونيه طائرين بطائرتهما من باريس إلى القاهرة، يستدعي لهذا الحدث قصة الريح التي ارتبطت بما سخره الله تعالى لسليمان من قوى الطبيعة فيقول[55]:

يا فَرَنسا نِلتِ أَسبابَ السَماء وَتَمَلَّكتِ مَقاليدَ الجِواءْ
غُلِبَ النَسرُ عَلى دَولَتِهِ وَتَنَحّى لَكِ عَن عَرشِ الهَواءْ
وَأَتَتكِ الريحُ تَمشي أَمَةً لَكِ يا بَلقيسُ مِن أَوفى الإِماءْ

بيد أننا نلحظ أن استدعاء شوقي للريح هنا وربطها ببلقيس لم يكن ليتساوق والنص القرآني المثبت لتسخير الريح لسليمان عليه السلام، وهو قول الله تعالى: ﴿**فَسَخَّرْنَا لَهُ الرِّيحَ تَجْرِي بِأَمْرِهِ رُخَاءً حَيْثُ أَصَابَ**﴾ [ص 36] إذ جعلها شوقي مسخرة - أَمَة - لبلقيس، وهذا التوظيف مخالف للنص القرآني وللقصص التي ارتبطت بسليمان وبلقيس، ومن ثمة يمكن القول إن التناص هنا تناص دلالي بين سياق قصيدة شوقي حيث الطائرة القادمة من باريس وكأنما تدفعها الرياح في زمن كان العالم حديث عهدٍ بالطائرات ، وتسخير الرياح لسليمان، عليه السلام وليس لبلقيس.

وعندما يتحدث شوقي عن النيل في قصيدته «أيها النيل» نجده يستدعي بلقيس في سياق ربما أُوخِذَ عليه شوقي الذي يقول [كامل](56):

فُتِنَتْ بشطَّيْكَ العِبَادُ، فلم يزل قاصٍ يَحُجُّهُمَا، ودانٍ يَرْمُقُ

وتضوَّعَتْ مِسْكَ الدُّهورِ، كأنما في كلِّ ناحيةٍ بَخورٌ يُحْرَقُ

وتقابلتْ فيها على السُّرُرِ الدُّمَى مُسْتَرْدِيات الذلّ لا تَتَفَنَّقُ

عَطَلَتْ، وكان مكانُهنّ من العُلا (بِلْقِيسُ) تَقْبِسُ من حلاهُ وتَسْرِقُ

لقد اشتهرت بلقيس في كتب التاريخ وبعض التفاسير - على ما مرّ - باقتنائها الذهب والجواهر واللآلئ وغيرها من ألوان الزينة والحلي بيد أنها قد بُهِرت بما بشاطئَي النيل من الحلي فقد أخذت تقبس منها وتسرق، والوصف بالسرقة للملكة بلقيس على ما كانت عليه فيه تجنٍّ واضح من الشاعر الذي يبدو أن القافية هي التي اضطرته إلى مثل هذا التعبير المجازي لسياقات الملوك العظام من أمثال بلقيس.

لقد تم استدعاء بلقيس في النماذج السابقة إما لارتباطها بالجمال الأنثوي الذي رأيناه في سياقات الغزل، وإما لارتباط موضوع الأبيات بما اقترن ببلقيس في قصتها من دوالّ كالصرح والقصر، أو ارتبط بها بطريق غير مباشر كالريح التي ارتبطت بسليمان عليه السلام ، وهو يستدعي بلقيس، على أن هذا الاستدعاء لا يقف عند سياقات الغزل والوصف وحدهما، وإنما قد يرتبط بسياقات أخرى، من ذلك قول السري الرفاء في سياقات المزاح [منسرح](57):

مَنْ ذَمَّ إِدْرِيسَ فِي قِيَادَتِه فَإِنَّنِي حَامِدٌ لإِدْرِيسِ

كَلَّمَ لي عَاصِيًا فَكَانَ لَهُ أَطْوَعَ مِنْ آدم لإِبْلِيسِ

وَكَانَ فِي سُرْعَةِ الْمَجِيءِ بِهِ آصِفَ فِي حَمْلِ عَرْشِ بَلْقِيسِ

فقد شبه سرعة مجيء إدريس للشاعر بهذا العاصي بسرعة آصف بن برخيا الذي حمل عرش بلقيس إلى سليمان عليه السلام، ولم يحمل آصف العرش، وإنما دعا دعوة فأجابه الله تعالى بأن حملت الملائكة عرش بلقيس إلى سليمان عليه السلام، فلم يوظف الشاعر بلقيس هنا إلا لاستدعاء قصة العرش وسرعة المجيء به ليكون ذلك مشبَّهًا به لسرعة مجيء إدريس بالعاصي هذا، ورغم مباشرة الاستدعاء أو التناص مع دلالة الآية الكريمة من سورة النمل ﴿**قَالَ الَّذِي عِنْدَهُ عِلْمٌ مِنَ الْكِتَابِ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَنْ يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ**﴾ فإن المتلقي يستطيع استكناه الدلالات المرتبطة بالنص القرآني الكريم، وقول الشاعر، بحيث لا نغمط الشاعر القيمة الفنية للاستدعاء حتى وإن كان في سياقات المزاح التي ربما ألقت بظلالها الدلالية المتناقضة مع سطح النص.

ومن مثل هذا التناص أو الاستدعاء المباشر في دلالته السطحية ما نراه في تلك الأبيات الثلاثة التي تنازعها أبو نواس وعلي بن الجهم وأبو الشيص الخزاعي [بسيط][58]:

لاَ تَأْمَنَنَّ عَلَى سِرِّي وَسِرِّكُمُ ... غَيْرِي وَغَيْرَكَ أَوْ طَيَّ الْقَرَاطِيسِ

أَوْ طَيْرَ فَيْرُوزَ إِنِّي سَوْفَ أَنْعَتُهُ ... قَدْ كَانَ صَاحِبَ تَأْلِيفٍ وَتَدْسِيسِ

قَدْ كَانَ هَمَّ سُلَيْمَانٌ لِيَذْبَحَهُ ... لَوْلاَ قِيَادَتُهُ فِي أَمْرِ بَلْقِيسِ

وقد نقلنا الرواية المثبتة هنا من من ديوان أبي نواس كما أشرنا في الهامش، والذي ينسبها لأبي نواس يذكر أن مسلمًا ابن الوليد – صريع الغواني – لقي رسول أبي نواس بهذه الأبيات إلى عنان، فأخذ منه الرسالة ومزقها ، ونسبها الجاحظ في حيوانه لأبي الشيص،

وجعلها في وصف الهدهد[59] وكذلك صاحب الحماسة البصرية[60] أما شارح المختار من شعر بشار، فقد نسبها لأبي الشيص الخزاعي وجعلها في الاستكتام مستغربًا ذلك من أبي الشيص[61] ويبدو أن استكتام السر هو الدلالة التي ارتبطت بالهدهد الذي يُسمَّى «طير فيروز» في الفارسية وهو عندهم يسمى فيروز مُرّغ ، ومعناه بالعربية طير الظفر تيمُّنًا به[62] لما يرتبط به من الدلالات الميثولوجية كالتعرف على المسافات عندما ينقر الأرض فيعرف مسافة ما بينه وبين الماء، ودلالته المستقاة من النص القرآني الذي يتناص معه في البيت الأخير، وهي دلالة التوصيل، حيث قام بدور ساعي البريد عندما حمل رسالة سليمان عليه السلام إلى بلقيس، بعدما أخبره بسرها وقومها ليبرر غيابه عن موقعه عندما تفقد الطير.

ولعل وظيفة التوصيل أو ساعي البريد مما يعضد دلالة الاستكتام عند صاحب شرح المختار من شعر بشار؛ لأن من الصفات القارَّة في ساعي البريد الأمانة وحفظ الأسرار أو كتمانها، وهو ما ارتآه فيه الشاعر الناصح لمحبوبته بألاَّ تأمن على سرها وسره سوى نفسها ونفسه، أو الرسائل المطوية التي لا يفتضها سواهما، وغير طير فيروز وهو الهدهد على ما أشرنا.

ولم يكن الشعر الصوفي ببعيد من استدعاء شخصية بلقيس وتوظيفها في سياقات شعرية تغلب عليه الرمزية الصوفية بدلالاتها التي لا تنفصل من المعتقد الصوفي في الطبيعة والكون والإله والأعمال البشرية وغير ذلك مما ارتبط بتصور خاص للصوفية، من ذلك ما نجده عند الشيخ الإمام محيي الدين بن عربي الصوفي الأشهر، إذ يستدعي شخصية بلقيس لتكون في موقع المشبه به في

سياقات التشابه الجمالي الذي لا يقف عند حد البدن، والنظرة البشرية بقيودها الجسدية، وإنما هي النظرة إلى الأعمال البشرية باطنها وظاهرها، فيقول [بسيط][63]:

مَا رَحَلُوا يَوْمَ بَانُوا الْبُزَّلَ العِيسَا إلاَّ وَقَدْ حَمَلُوا فِيهَا الطَّوَاوِيسَا

مِنْ كُلِّ فَاتِكَةِ الأَلْحَاظِ مَالِكَةٍ تَخَالُهَا فَوْقَ عَرْشِ الدُّرِّ بَلْقِيسَا

إِذَا تَمَشَّتْ عَلَى صَرْحِ الزُّجَاجِ تَرَى شَمْسًا عَلَى فَلَكٍ فِي حِجْرِ إِدْرِيسَا

فقد جعل الأعمال الظاهرة والباطنة أحبته وشبهها بالطواويس لجمالهنا ولاختلاف ألوانهن وحُسنهن، وجعلها فاتكة الألحاظ من الجمال والحسن حتى أشبهت بلقيس مستدعيًا بها الحكمة التي ملكت على العبد ذاته «فقتلته عن مشاهدة ذاته، وحكمت عليه، فإذا رأيتها حسبتها فوق سرير الدرّ، يشير إلى ما تجلى لجبريل والنبي عليهما الصلاة والسلام في بعض إسراءاته في رفرف الدر والياقوت عند سماء الدنيا فغشي على جبريل وحده لعلمه بمن تجلى له في ذلك الرفرف الدري وسماها بلقيس لتولدها بين العلم والعمل، فالعمل كثيف والعلم لطيف كما كانت بلقيس متولدة بين الجن والإنس، فإن أمها من الإنس وأباها من الجن، ولو كان أبوها من الإنس وأمها من الجن لكانت ولادتها عندهم وكانت تغلب عليها الروحانية، ولهذا ظهرت بلقيس عندنا»[64] وهو ما حكاه عن غيره بلفظ المجهول في الفتوحات المكية في سياق حديثه عن الولي المتولد بين الروح والبشر الذي يحفظ الله به عالم البرزخ، فيجعل من هذا النوع بلقيس؛ لأنها مركبة من جنسين مختلفين: الجن والإنس[65].

ولم يقنع باستدعاء بلقيس في هذا السياق الجمالي للأعمال الباطنة والظاهرة، وإنما راح يرشح هذه الصورة باستدعاء الصرح

الذي أمر سليمان ببنائه ، ونسبه للزجاج لأنه صرح ممرد من قوارير، إذا ما مشت عليه بلقيس ، فإنما يرى المرء شمسًا على الفلك في أعلى عليين حيث نبي الله إدريس عليه السلام الذي رفعه الله تعالى مكانًا عليًّا حيث مقام الرفعة والعلو ، في استدعاء دلالي لنص الآية الكريمة ﴿**وَرَفَعْنَاهُ مَكَانًا عَلِيًّا**﴾ [مريم 57]، ومن ثمة لم يكن التناص هنا قانعًا باستدعاء بلقيس ، وإنما هو يمتد ليشمل الأصداء الدلالية التي يستدعيها العلم بلقيس ، كما يستدعي في ذاكرة المتلقي فكرة الأصل النشوئي لبلقيس حتى نجدنا أمام رأي جديد يخالف ما شاع - بالخطأ - على نحو ما ذكرنا - من أنَّ أباها إنسيٌّ وأمها جنية ، وهو ما رفضناه بما قدمنا له من أدلة توقفنا بها عند حدود النص القرآني الكريم، مبتعدين من تهويمات المفسرين وخيالات المتخيلين.

وإذا ما تركنا الشعر القديم والحديث في توظيفهما المباشر لبلقيس وسياقات مجيئها في أشعارهم التي تحدثنا عنها فيما سبق، وانتقلنا إلى الشعر المعاصر، فإننا سوف نجد حضورًا واضحًا لبلقيس عند بعض الشعراء المعاصرين الذين ربما كان أفقهم أوسع وتوظيفهم لها أقرب لمفهومات التناص في الفكر النقدي المعاصر، ولعل مرثية نزار قباني لزوجته بلقيس الراوي التي قضت نحبها إثر الانفجار الهائل في السفارة العراقية ببيروت في الخامس عشر من ديسمبر 1981م، أقول لعل هذه المرثية المطولة قد جعلت من بلقيس التراثية أيقونة شعرية لبلقيس المعاصرة، هذه التي ملكت على زوجها الشاعر المكلوم كل جراحه وآلامه، فكانت مرثيتها من أشهر مراثي الزوجات في الشعر العربي جميعه قام الشاعر بتكرار اسمها

اثنتين وخمسين مرة لتؤنسه وتلهمه، وتحضره ولا تغيبه، ويتعطر فمه بذكرها مسترجعًا شريط حياتهما معًا ، ومستعيدًا مكانتها ليس عنده وحده ، وإنما عند الجماهير التي صارت فيما بينهم مليكتهم المحببة التي يدمجها في بلقيس التراثية من خلال مملكتها فيقول(66):

بلقيس..
أيتها الشهيدة.. والقصيدة..
والمطهرة النقية..
سبأ تفتش عن مليكتها
فردي للجماهير التحية..

فاستدعاء سبأ ومليكتها والتحية المتبادلة بين الملكة والجماهير وهو ما يدل على مكانة الملكة بين جماهير شعبها، إنما هو تناص دلالي ودلالة الآية الكريمة: ﴿**قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلأُ أَفْتُونِي فِي أَمْرِي مَا كُنْتُ قَاطِعَةً أَمْرًا حَتَّى تَشْهَدُونِ**﴾ [النمل 32] هذا مع بلقيس التراثية، أما بلقيس المعاصرة، فيبدو أنها كانت ذات مكانة كبيرة عند الناس جميعهم ، وإلا لما استدعى نزار هذا المشهد الملكي لبقيس التراثية في سياق مرثيته لزوجته.

وإذا كان نزار قباني قد رثى معشوقته الزوجة بلقيس، فإن عبدالله البردوني يتغزل في معشوقته اليمن التي يدعوها أرض بلقيس، ويجعلها عنوانًا لديوانه الأول، وهو عنوان أولى قصائده التي يفتتحها به ويختمها، فهو يقول في أولها [بسيط](67):

مِنْ أَرْضِ بَلْقِيسَ هَذَا اللَّحْنُ وَالْوَتَرُ	**من جوها هذه الأنسام والسحر**
مِنْ صَدْرِهَا هَذِهِ الآهَاتُ مِنْ فَمِهَا	**هذي اللحون ومن تاريخها الذكر**
من السعيدة هذي الأغنيات ومن	**ظِلاَلِهَا هَذِهِ الأَطْيَافُ وَالصُّوَرُ**

حيث ينسب إليها فضلها عليه وعلى شعره وألحانه وأنغامه وأغانيه، فهي فاتنته ومنها الفتون والعشق والسهر، ويختمها بقوله [58/1]:

بل هي بلقيس نفسها، وهي أم الحضارات بماضيها الزاهي، وحاضرها الذي يقوم فيه أبناؤها ببناء الوطن المجد فوق مأرب الخالدة، وبناء آلاف الصروح المرمرية، يقول [كامل](68):

مَا ذَلِكَ الشَّدْوُ؟ مَنْ شَادِيهِ؟ إِنَّهُمَا   مِنْ أَرْضِ بَلْقِيسَ هَذَا اللَّحْنُ وَالْوَتَرُ

وَإذا كان في بيته الأول ينادي بلقيس – اليمن – متغاضيًا عن دالة النداء؛ ليكون الاسم المحبب أو شيء يلفظه فمه في دلالة واضحة على العشق المتأصل في الذات، فإن استدعاء بلقيس في سياق الاستعارة

بَلْقِيسُ يَا أُمَّ الْحَضَارَةِ أَشْرِقِي   مِنْ شُرْفَةِ الأَمْسِ الْبَعِيدِ وَكَبِّرِي

وَاسْتَعْرِضِي زُمَرَ الأَشِعَّةِ وَاسْبَحِي   فِيهَا بِنَاظِرِكِ الْكَحِيلِ الأَحْوَرِ

مَوْلاتِيَ الْحَسْنَا أَطِلِّي وَانْظُرِي   مِنْ زَهْوَةِ الأَجْيَالِ مَا لَمْ تَنْظُرِي

وَتَغَطْرَسِي مِلْءَ الْفُتُونِ وَعَنْوِنِي   فَمَكِ الْجَمِيلَ بِبَسْمَةِ الْمُسْتَفْسِرِ

هَا نَحْنُ نَبْنِي فَوْقَ هَامَةِ مَأْرِبٍ   وَطَنًا وَنَبْنِي أَلْفَ صَرْحٍ مَرْمَرِي

التصريحية عن اليمن، إنما هو استدعاء لكل الدوال المعظّمة لليمن مثلما كانت دالة على عظمة بلقيس، ومن ثمة كان النداء التالي لها بأنها أم الحضارة وأصلها دافعًا ليقول لها بيته الأخير الذي يستمد من أصالة حضارتها بناء وطن على هامة مأرب، ليستدعي بهذه الأخيرة سد مأرب ودلالته على الحضارة الزاهية وعظمتها، ويستدعي من بلقيس وقصتها مع نبي الله سليمان، عليه السلام، الصرح الذي خانت براعة صنعه ودقة صوغه عقلية بلقيس عن إدراك الفرق ما بينه وبين الماء، حتى كشفت عن ساقيها عندما حسبته لجة.

كما يسميها أم بلقيس التي يغني لعينيها بهذا الديوان الذي عنون له بهذا العنوان الدالّ «لعينيّ أمّ بلقيس» على تملكها إياه بالكُليَّة حتى إنه ليقول لها [مجزوء الوافر](69):

لِـعَـيْـنَـيْ أمِّ بَـلْـقـيـسٍ   فُـتُـوحَـاتـي وَرَايَـــاتـي
وَأَنْـقَـاضـي وَأَجْـنـحَـتي   وَأَقْــمَـــاري وَغَـيْـمَـاتـي
لَـهَـا تَـلْـوِيـحُ تَـوْديـعي   لَـهَـا أَشْـــوَاقُ أَوْبَـاتـي
أُشَـــرِّقُ وَهْـــيَ قُـدَّامي   أُغَـــرِّبُ وَهْــيَ مِـرْآتـي
إِلَـيْـهَـا يَـنْـتَـهي رُوحـي   وَمِـنْـهَـا تَـبْـتَـدي ذَاتـي

فهو من أجل عينيها يقدم لها كل فتوحاته وراياته وأنقاضه وأجنحته وأقماره ووداعه وأشواقه، بل هي لا تفارق مخيلته في تشريقه وتغريبه ؛ لأن إليها تنتهي روحه ومنها بداياته ونهاياته.

ويستدعي محمود درويش بلقيس من خلال أرضها : أرض بلقيس، ولكنه يسلط الدلالة على الهدهد المرتبط ببلقيس فيقول :

هو القلب ضَلّ قليلاً وعاد، سألتُ الحبيبةَ في أيّ قلب أُصبْتُ ؟ فمالت عليه وغطت سؤالي بدمعتها. أيها القلب..
يا أيها القلب كيف كذبتَ عليّ وأوقعتني عن صهيلي ؟
لدينا كثير من الوقت يا قلب فاصمدْ
ليأتيك من أرض بلقيس هدهدْ
بعثنا الرسائل
قطعت ثلاثين بحرًا وستين ساحل
وما زال في العمر وقت لنشرد(70)

إن هذا القلب الضالّ العائد بعد ضلالته ليكذب على صاحبه ويوقعه عن صهيله، ورغم ذلك فهو يرأف بهذا القلب وينصحه

بالصمود ليأتيه الفرج من أرض بلقيس حيث الهدهد رمز البشارة التي ارتبطت به في المخزون الجمعي، عندما يبشر بوجود المياه، أو البشارة التي ارتبطت به في المخزون الديني، من حيث البشارة بدخول بلقيس وقومها في ديانة سليمان عليه السلام، بل وزواجه بها في بعض الروايات، ومن ثمة فالبشارة التي يحملها النص الشعري متضمنة في الرد على الرسائل التي بعثها الشاعر المؤمل فيما تبقى من العمر ليشرد هو وقلبه.

ولعلنا بعد هذا التجادل الرؤيوي بين التاريخ والدين والشعر حول شخصية بلقيس نستطيع أن ندرك كيف تجاورت الرؤى بحيث وجدنا التاريخ يهوم بتهويمات يسمها الخيال بميسمه، بحيث يبدي بلقيس على أنها نتاج زواج الإنسي بالجني ، لتجمع بين صفات الجنسين من حيث الجمال والذكاء والحكمة والحنكة والعظمة، وهذه الأربعة الأخيرة كانت مستنبطة من النص القرآني، وكانت الرؤية الشعرية مزيجًا من هذه الرؤى الدينية والتاريخية، وقد اختلف التوظيف الفني لها ما بين العمق والسطحية أو المباشرة.

الهوامـش

(1) وهب بن منبه: كتاب التيجان في ملوك حمير - ص 144-146، ط 2/ 1979م - مركز الدراسات والأبحاث اليمنية - صنعا.

(2) دعبل بن علي: وصايا الملوك وأبناء الملوك من ولد قحطان بن هود - ص 84-85 - تحقيق د/ نزار أباظة - ط1/ 1997م – دار البشائر - دمشق، دار صادر - بيروت.

(3) محمد بن حبيب: المحبر برواية السكري - تصحيح د/ إيلزة ليختن شتيتر ص367 دار الآفاق - بيروت.

(4) ابن قتيبة: المعارف - تحقيق وتقديم د/ ثروت عكاشة ص 628 ط 4/ 1981م - دار المعارف.

(5) المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر - تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد 75/2 - ط 5/ 1973م- دار الفكر.

(6) الثعلبي: عرائس المجالس، ص 328 طبع المطبع الحيدري بالهند - بمبيٌ 1295هـ.

(7) الثعلبي: تفسير الكشف والبيان - تحقيق الإمام محمد بن عاشور 202/2، ط1/ 2002م - دار إحياء التراث العربي - بيروت.

(8) ابن عساكر : تاريخ مدينة دمشق – تحقيق محب الدين أبي سعيد عمر بن غرامة العمروي 69/ 69-70 - ط1/ 1998م - دار الفكر - بيروت.

(9) الحميري: خلاصة السيرة الجامعة لعجائب أخبار الملوك التبابعة – تحقيق علي ابن إسماعيل المؤيد ود/ إسماعيل بن أحمد الجرافي ص 74، ط 2/ 1978م - دار العودة - بيروت.

(10) ابن الأثير: الكامل في التاريخ - تحقيق أبي الفداء عبدالله القاضي 167/1-181، ط1/ 1987م - دار الكتب العلمية.

(11) ابن كثير: البداية والنهاية - تحقيق د/ عبد الله بن عبد المحسن التركي 330/2-331، ط1/ 1997م - هجر - القاهرة.

(12) السابق ص 336.

(13) الجاحظ: رسائل الجاحظ - تحقيق وشرح عبدالسلام هارون - 371/2 - مكتبة الخانجي - القاهرة.

(14) سِفر الملوك الأول - الإصحاح العاشر الآيات 1-13 كنيسة السيدة العذراء بالفجالة.

(15) الإمام مجاهد بن جبر : تفسيره – تحقيق د/ محمد عبدالسلام أبو النيل ص 519، ط1/ 1989م - دار الفكر الإسلامي - القاهرة.

(16) د/ محمد حسين الذهبي: التفسير والمفسرون 105/1 دار إحياء التراث العربي - بيروت.

(17) عزيز عبد الرحمن عبدالأحد: الإمام قتادة بن دعامة السدوسي ومروياته في كتب التفسير من أول سورة الإسراء إلى نهاية سورة فاطر - جمع ودراسة وتخريج 507/2-508 رسالة ماجستير - كلية الدعوة وأصول الدين - جامعة أم القرى 1413هـ.

(18) د/ محمد حسين الذهبي: التفسير والمفسرون - سابق - 125/1-126.

(19) الإمام عبد الرزاق الصنعاني : تفسير القرآن – تحقيق د/ مصطفى مسلم محمد 80/2 ط 1/ 1989م - مكتبة الرشد - الرياض.

(20) مقاتل بن سليمان : تفسيره – دراسة وتحقيق د/ عبد الله محمود شحاته - 301/3، ط 2/ 2002م - مؤسسة التاريخ العربي - بيروت.

(21) الماوردي: النكت والعيون أو تفسير الماوردي - راجعه وعلق عليه السيد بن عبدالمقصود بن عبدالرحيم 303/4، دار الكتب العلمية - بيروت.

(22) الزمخشري: الكشاف وفي حاشيته كتاب الانتصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال لابن المنير الإسكندري 374/3، ط 1/ 1997م - دار إحياء التراث العربي - بيروت.

(23) السدي: تفسير السدي الكبير - جمع وتوثيق ودراسة د/ محمد عطا يوسف - ص371، ط 1 / 1993م - دار الوفاء - المنصورة - مصر.

(24) الزجاج: معاني القرآن وإعرابه - شرح وتحقيق د/ عبدالجليل شلبي 122/4 ط1/ 1988م- عالم الكتب - بيروت.

(25) الطبري: جمع البيان عن تأويل القرآن 169/19 - دار الفكر - بيروت 1984م.

(26) البخاري: الضعفاء الصغير، ويليه الضعفاء والمتروكين للنسائي - تحقيق محمد إبراهيم زايد ص 51-189، ط1/ 1986م - دار المعرفة - بيروت.

(27) السمرقندي : تفسير بحر العلوم - تحقيق وتعليق الشيخ علي محمد معوض ورفيقيه 493/2 - ط1/ 1993م - دار الكتب العلمية - بيروت.

(28) السابق 498/2.

(29) السابق: الموضع نفسه.

(30) عبدالقاهر الجرجاني: درْج الدُّرر في تفسير الآي والسور - تحقيق وليد بن أحمد ابن صالح الحسين، وإياد عبد اللطيف القيسي 134/3، ط1/ 2008م - سلسلة إصدارات مجلة الحكمة - بريطانيا - مانشستر، والمدينة المنورة.

(31) السمعاني: تفسير القرآن - تحقيق أبي بلال غنيم بن عباس - 89/4 - ط 1/ 1997م – دار الوطن - الرياض.

(32) السابق 101/4-102.

(33) ابن العربي : أحكام القرآن – راجع أصوله وخرج أحاديثه وعلق عليه محمد عبد القادر عطا - 381/3، ط3/ 2003م – دار الكتب العلمية - بيروت.

(34) ابن الجوزي زاد المسير في علم التفسير - تخريج وحواشي أحمد شمس الدين - 67/6، ط1/ 1994م – دار الكتب العلمية.

(35) الرازاي: تفسير الفخر الرازي: المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب 200/24-201، ط3/ 1985م - دار الفكر - بيروت.

(36) القرطبي : الجامع لأحكام القرآن - راجعه وضبطه د/ محمد إبراهيم الحفناوي، وخرج أحاديثه د/ محمود حامد عثمان 295/10، ط1/ 1994م- دار الحديث - القاهرة.

(37) القرطبي: الجامع لأحكام القرآن - السابق - 192/13.

(38) أبو نواس: ديوانه - تحقيق إيفالد فاغنر 199/3 ط1/ 1988م - دار النشر فرانزشتاينر فيسبادن - شتوتجارت - ألمانيا.

(39) ديوان أبي نواس - تحقيق فاغنر - السابق - 423/3.

(40) السابق 46/5-46.

(41) د/ علي البطل الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري ص44، ط2/ 1981م - دار حراء للنشر والتوزيع.

(42) ديوان أبي نواس حققه وضبطه وشرحه أحمد عبدالمجيد الغزالي ص 312، دار الكتاب العربي 1992م.

(43) ابن الرومي: ديوانه - تحقيق د/ حسين نصار 135/1 - ط2/ 1993م - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(44) السابق 1211/3.

(45) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي - تحقيق محمد عبده عزام 264/2، ط4/ 1983م - دار المعارف - القاهرة.

(46) أبو الشيص الخزاعي: ديوانه وأخباره صنعة عبد الله الجبوري ص 72، ط1/ 1984م - المكتب الإسلامي - بيروت.

(47) ابن الساعاتي: ديوانه - تحقيق ونشر أنيس المقدسي 130/1 - منشورات كلية العلوم والآداب - الجامعة الأمريكية - بيروت 1938م.

(48) ديوان أبي نواس – تحقيق فاغنر 65/1.

(49) ديوان ابن الرومي 1254/3.

(50) البحتري: ديوانه – تحقيق وشرح وتعليق حسن كامل الصيرفي 4/ 2416-2417 ط2/ 1977م – دار المعارف.

(51) أبو الحسن الشمشاطي: الأنوار ومحاسن الأشعار - تحقيق د/ السيد محمد يوسف - راجعه وزاد في حواشيه عبد الستار أحمد فراج 78/2 مطبعة الكويت 1977م.

(52) الشمشاطي: الأنوار ومحاسن الأشعار - السابق - 94/2.

(53) أحمد شوقي: الشوقيات 107/2 المكتبة التجارية الكبرى - مصر 1970م.

(54) أحمد شوقي: الشوقيات 46/2-47.

(55) السابق 3/2.

(56) الشوقيات 68/2.

(57) السري الرفاء: ديوانه - تقديم وشرح كرم البستاني ص 262 - ط1/ 1996م - دار صادر - بيروت.

(58) ديوان أبي نواس - تحقيق فاغنر - سابق - 34/1 ديوان علي بن الجهم - تحقيق خليل مردم بك ص 151-152، ط2/ 1980م – دار الآفاق الجديدة - بيروت، ديوان أبي الشيص الخزاعي - سابق. ص 152-153.

(59) الجاحظ: الحيوان - تحقيق وشرح عبد السلام هارون 518/3-519، ط2/ 1965م – الخانجي - القاهرة.

(60) البصري: الحماسة البصرية - تحقيق وشرح د/ عادل سليمان جمال 1515/3 - ط1/ 1999م – الخانجي.

(61) إسماعيل بن أحمد التجيبي شرح المختار من شعر بشار للخالديين - تعليق وتصحيح السيد محمد بدر الدين العلوي ص 157، لجنة التأليف والترجمة والنشر.

(62) ديوان أبي نواس - السابق - 136/1.

(63) ابن عربي: ديوان ترجمان الأشواق - اعتنى به عبدالرحمن المصطاوي ص 30-31 - ط1/ 2005م – دار المعرفة - بيروت.

(64) ابن عربي: ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق - ناظر طبعه - محمد سليم الأنس ص 9 - الطبعة الأنسية - بيروت 1312هـ.

(65) ابن عربي: الفتوحات المكية – تحقيق وتقديم د/ عثمان يحيى 327/11 الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987م.

(66) نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة 19/4، ط2/ 1988م - منشورات نزار قباني - بيروت.

(67) عبدالله البردوني: ديوانه - الأعمال الشعرية 57/1، ط1/ 2002م - إصدارات الهيئة العامة للكتاب - صنعاء.

(68) ديوان البردوني - السابق 79/1.

(69) السابق 597/1.

(70) محمود درويش الأعمال الأولى 45/3-46 - ط1/ 2005 - رياض الريس للكتب والنشر – بيروت.

التموضع المكاني العربي
بين الاحتفالية والطقوسية

سراتة البشير

تقديـــم:

يتناول هذا الموضوع عدة مباحث أولها مبحث حول دلالة المكان عند العربي، فمبحث آخر يتناول تنظيم المكان في مشهد/ طقس الحج، ثم دراسة الأسواق العربية الجاهلية وتنظيماتها المكانية. ونتيجة لطبيعة المادة المدروسة، كان المنهج الوصفي التحليلي هو المعتمد في هذا المقام. فالوصف هو تحديد الظواهر وتحديد مكوناتها وخصائصها، والتحليل يتمثل في تحديد مختلف العلاقات بين مظاهر ومكونات هذه الظواهر، وربطها بالأساس النظري المعتمد، دون أن تؤدي هذه العملية إلى محاولة الإسقاط الجاهز.

دلالة المكان عند العربي:

لا شك أن تنظيم الفضاء/ المكان ليس شكلاً اعتباطياً عشوائياً عند مختلف الحضارات والثقافات، فهو يخضع لخصوصيات اجتماعية وثقافية متعددة، الشيء الذي أدى إلى ظهور اتجاهات علمية تهتم ببنيات ومظاهر الأشكال التنظيمية للأشياء وللمكان[1] بصفة خاصة، كما يتجلى في كتابي «البُعد الخَفِيّ»[2] la dimension caché و«الكلام الصامت»[3] le language silencieux لإدوارد هول Edward. T. Hall، حيث تم تحديد مصطلح علمي جديد هو:

«التموضع» Proxémie. يقول[4]: «الإنسان هو مبدع بُعْد جديد، بُعْد ثقافي، حيث التموضع المكاني لا يخص إلا عنصراً واحداً: الإنسان نفسه». وفي حديثه عن هذا البعد: «التموضع» يعرفه قائلاً[5]: «مجموع الملاحظات والنظريات المتعلقة بالاستعمال الذي يجعل الإنسان يحول الفضاء إلى منتوج ثقافي».

ولقد كان تنظيم الفضاء بالنسبة للعربي القديم يخضع لأبعاد اجتماعية وعقدية وفكرية نخص منها البعدين الطقوسي والاحتفالي الفرجوي. فالمكان عند الجاهلي البدوي كان مقدساً بكل معنى الكلمة، كما يشير إلى ذلك إنتاجه الفكري المتمثل أساساً في الشعر. لقد قرر الشعر الجاهلي أن المكان يحتل في ذهن الإنسان مرتبة عليا، يحن إليه ويتشوق لرؤيته، خاصة وأن هذا المكان ارتبط دائما بالحياة والخصب والطراوة وكل مظاهر الإيجابية. إن أغلب القصائد القديمة ذكرت الأطلال والديار وأسهبت في ذلك إلى الحد الذي جعل بعضهم يعتقد أن القصيدة الجاهلية استنفدت خصوصياتها منذ بدايتها. ولمحة قصيرة خاطفة على مطلع معلقة امرئ القيس تؤكد أنه ذكر ثلاثة مواضع بعينها وهي: سقط اللوى والدخول ثم حومل، إضافة إلى لفظة «منزل» ثم فعل الوقوف الذي يتعلق بالطلل، ثم ساكن الطلل: الحبيب[6] . كل هذا في البيت الأول فقط، فما بالك بأبيات المقدمة الأخرى، بل وأبيات الغزل والفروسية في المعلقة.

وتجدر الإشارة إلى أن المكان الذي نقصده ليس المكان بصفة عامة، كما توحي بذلك الكلمة، وإنما المكان الخاص الذي يتصل بالإنسان. فالصحراء العربية الممتدة على مساحات من المكان

والزمان ليست فضاء بقدر ما هي «فراغ» لانهائي، كان يخافه العربي أشد الخوف. لذلك أضحى الفنان الجاهلي يكرر بصفة لا نهائية، عند بداية كل عمل فني، مجموع أطلاله ودياره التي عرفها. ولعل هذه القضية هي التي أشار إليها د. أكرم قانصو في أثناء حديثه عن التصوير أو الرسم العربي، حيث يقول[7]: «كراهية الفراغ ليست حالة خاصة بالرسام الشعبي، بل إنها أسلوب عرفه الفنان... من قبل، عندما لجأ إلى تكرار لا نهائي».

إضافة إلى ذلك، لم يكن المكان عند العربي مجرد مكان عادي، فهو كان ومايزال مرتبطاً بالحياة. فأغلب الأمكنة في الشعر الجاهلي هي ديار سكنها هو أو أهله وأحبابه، أو وديان أو آبار أو نخل... ولاشك أن وصف هذا الشاعر العربي للفيافي في بعض الأحيان كان مقصودا، ليبين بذلك عن خطورة ما قاساه من أجل الوصول إلى مكان آمن هو دار أو طلل أو نخل...

إن قدسية المكان جاءت من محدوديته وضيقه في مواجهة فراغ الصحراء الشاسع المهول. وفي هذا السياق جاء المكان عند العربي في شعره/ فكره منغلقاً على الصحراء، لا منفتحا عليها، وذلك حتى لا تهبه عدميتها. لقد كانت الدار محاطة بـ «نؤي»، وهو حوض دائري يمنع عن الدار السيول التي قد تؤدي إلى جرفها والقضاء عليها. وفي هذا قال زهير بن أبي سلمى[8]:

أَثَافِيَّ سُفْعًا فِي مُعَرَّسِ مِرْجَلٍ ... وَنُؤْيًا كَجِذْمِ الحَوْضِ لمْ يَتَثَلَّمِ

وقال النابغة الذبياني[9]:

إلاَّ الأَوَارِيَّ لَأْيًا ما أُبَيِّنُهَا ... والنُّؤْيُ كالحَوضِ بِالمَظلومَةِ الجَلَدِ

وقال عنترة[10]:

إلاَّ رَواكدَ بينهُنَّ خَصائصٌ وبَقيَّةٌ مِن نُؤيِهَا المُجْرَنْشِمِ

من هنا يتضح أن التنظيم المكاني للعرب لم يكن يحمل ذلك البعد الاجتماعي فحسب، بل والوجودي أيضا، والذي يجسد رؤية العربي للحياة والطبيعة والكينونة الإنسانية.

ومما يدل أيضاً على قدسية المكان ارتباطه بظاهرتين أسطوريتين عند العرب هما: الوشم والكتابة. على أن القدسية في هذا المجال – كما في سابقه – لا تعني العبادة المحضة، فليس ثمة دليل على أن العربي كان يعبد أطلاله، إنما القدسية ناتجة عن تلك المكانة التي كانت تحتلها في عقل ووجدان الفرد والمجتمع، مرتبطة في ذلك بمجموعة من الأساطير التي كان يعتقد فيها.

لقد شكل الوشم عبر قرون سالفة عديدة رمزا لعالم الغيبيات والأساطير، كما أن له دلالات عقائدية وفلسفية واجتماعية. «فالوشم الذي يزين به الريفيون أجسامهم لم يكن مسألة عبثية، إنما هو فن قديم يعود إلى زمن الحياة البدائية عندما كان الناس يقدسون بعض الحيوانات، ويخشون بعض المظاهر الطبيعية كالرياح والأمواج والرعد والمطر»[11].

كما استعمل الوشم للحماية من الأمراض والعين والأذى والشياطين والجن، وكذلك للتعريف بالانتماء القبلي، وهو ما يحيل على قضية الطوطمية[12].

ولقد كانت الثقافة العربية مجالاً خصباً للأساطير والخرافات والمعتقدات السحرية والغيبية، فاستعمل الناس الوشم بغية تحقيق

الحماية الجسدية والنفسية من كل عين أو شؤم. وقد تم ربطه بالمكان في أكثر من موضع في الشعر العربي، حيث يقول طرفة[13]:

لِخَولةَ أطْلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ تلوحُ كباقي الوَشْمِ في ظاهرِ اليَدِ

ويقول زهير[14]:

ودارٌ لها بالرَّقْمَتَيْنِ كأنَّهَا مَرَاجِعُ وَشْمٍ في نَوَاشِرِ مِعْصَمِ

فالديار التي خلت من أهلها، ولم تعد تؤدي وظيفتها المتمثلة في إيواء أحبة الشاعر، تشبه إلى حد كبير باقي الوشم الذي لم يعد يؤدي وظيفته المتمثلة في التحصين من الشرور المختلفة، ما دام الدهر قد أتى على رسمه كما أتى على رسوم الديار.

وكما ارتبط المكان عند العربي بالوشم، ارتبط بالكتابة التي لم تكن رائجة في ذلك الوقت، بل كانت مرتبطة أكثر بالكتب الدينية، أي بما هو عقدي قدسي أكثر من ارتباطها بما هو عامي في حياة الناس. يقول الشاعر[15]:

لِمَنْ طَلَلٌ أبْصَرْتُهُ فَشَجَاني كَخَطِّ زَبُورٍ في عَسِيبِ يَمَاني[16]

وقد ذكر زهير الكتاب بمفهومه الديني يوم القيامة حيث قال[17]:

يُؤَخَّرْ فَيُوضَعِ في كِتابٍ فيدَّخَرْ ليومِ الحِسابِ أو يُعَجَّلْ فَيُنْقَمِ

وقد ربط لبيد بين الكتابة والوحي في قوله[18]:

فَمَدَافِعُ الرَّيَّانِ عُرِّيَ رَسْمُهَا خَلَقاً كما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلامُهَا

كما ربط بين الكتابة والوشم في قوله[19]:

وَجَلا السُيول عَنِ الطُلولِ كَأَنَّها زُبُـرٌ تُجِـدُ مُتونَها أَقلامُهـا

أَوْ رَجْـعُ واشِـمَةٍ أُسِفَّ نَؤُورُهَـا كِفَفاً تَعَرَّضَ فَوْقَهُنَّ وِشَامُهَا

لقد كانت الكتابة إلى جانب الوشم من الأمور القدسية التي ترتبط بالطقوسية العربية، ولا أدل على ذلك من كتابة المعلقات وتعليقها على أستار الكعبة، إذ وصلت هذه القصائد السبع أو العشر إلى مرتبة الكتابة[20]، وهي تلك المرتبة العالية جداً، بفضل تفوقها الفني والإبداعي على جميع القصائد الأخرى التي لم يقدر لها أن تكتب. وسواء أصحت هذه الرواية أم لم تصح[21]، فهي تدل على سمة التفكير السائد في العصر الجاهلي، وهو تفكير يرفع من قيمة الكتابة إلى درجة الديني المقدس.

من خلال ما سبق، يمكن أن نؤكد أن المكان عند العربي شيء قدسي سعى إلى الحفاظ عليه، أو إلى تذكره والحنين إليه إذا ابتعد عنه، أو إلى بكائه إذا أتت عليه السيول والرياح. ولا شك أن هذه العلاقة الحميمة بين العربي وفضائه المكاني تستمد مقوماتها من طبيعة البيئة العربية الصحراوية التي تعرف فراغاً شاسعاً يبعث في نفسه ذلك الخوف - بل والرعب - الوجودي. لقد كانت علاقة الإنسان العربي بالمكان علاقة خاصة تؤطرها رؤيته للحياة والكون والوجود.

تنظيم الفضاء في الحج:

لعل أهم مظهر احتفالي فرجوي طقوسي عرفه العرب في العصر الجاهلي هو الحج. إن الاحتفال سمة كل تجمع بشري هادف. ولقد

جاء في «لسان العرب، مادة «حفل»[22]: «الحفل: اجتماع الماء في محفله، تقول: حَفَل الماء يَحفِل حَفْلاً وحفولا وحفيلا.. وحفل الوادي بالسيل واحتفل: جاء بملء جنبيه... ومَحْفِلُ الماء: مجتمعه. وحفل اللبن في الضرع... وتحفل واحتفل: اجتمع... وحَفَلت السماء إذا جد وقعها، يعنون بالسماء حينئذ المطر لأن السماء لا تقع. وحفل الدمع: كثر. وحفل القوم يحفلون حفلاً واحتفلوا: اجتمعوا واحتشدوا. وعنده حفل من الناس أي جمع... والحفل: الجمع. والمَحْفِل: المجلس والمجتمع في غير مجلس أيضاً. ومحفل القوم ومحتفلهم: مجتمعهم.. وتحفل المجلس: كثر أهله».

نلاحظ إذن أن الحفل والاحتفال مرتبط بالجمع، وهذا ما يؤكد العلاقة الحميمية بين الاحتفال وطقس الحج، خاصة إذا كان هذا الطقس متعدد التمظهرات والخصائص والمميزات والوظائف، الشيء الذي يؤدي بدوره إلى تنوع مظاهر الاحتفال وتجلياته.

إن الاحتفال باعتباره ظاهرة مميزة لا يتم إلا بوجود فئة اجتماعية متجانسة. ولا نقصد التجانس في الرأي أو في النسب أو في المستوى المادي، بل نقصد تلك الوحدة الفكرية والعقدية والاجتماعية التي تسود الجماعة. ففضاءات الحج كانت احتفالية لأنها ضمت بين جوانبها فئات، وإن كانت متصارعة «طبقياً» وسياسيا وفكريا، إلا أنها كانت متجانسة في تمثلها لعادات العرب وتقاليدهم وعقائدهم.

ثمة مصطلح آخر يرتبط بالحج - وبالأسواق لاحقاً - ألا وهو «الطقوسية». جاء في المعجم الوسيط[23]: «الطقس: النظام

وَالتَّرْتِيب و(عِنْد النَّصَارَى) نظام الْخدمَة الدِّينِيَّة أَو شعائرها واحتفالاتها ». وأما الطقوسية فيعرفها معجم اللغة العربية المعاصر بما يلي[24]: «طُقوسيَّة [مفرد]:

1 - مصدر صناعيّ من طُقوس.

2 - (ديانة) نَزْعة الذين يشدِّدون على أهميّة الطقوس أو يريدون تعليق جانب أكبر من الأهميّة على الاحتفالات الطقسيّة».

وتعرف الطقوس بأنها[25]: «ضرب من الممارسات الرمزية المنظّمة التي ينخرط فيها النّاس جميعهم بكثافة وبمختلف فئاتهم، وتكاد لا تخلو منها أفعالهم الجماعية الفردية».

فالطقوسية تعبير عن المعتقدات الدينية من خلال مجموعة من المظاهر التعبدية التي قد تكون جسدية أو معنوية مرتبطة بالعقل والوجدان. وفي هذا الإطار يتضح أن الاحتفالية والطقوسية متداخلتان أشد التداخل إلى الحد الذي يجعل الفصل بينهما - ولو منهجياً - أمراً صعباً. فأداء الشعائر التعبدية في أغلب الحالات سواء في الإسلام أو غيره من الديانات يتم في إطار الجماعة، والجماعة تحيل على الاحتفال دون شك. بل إن الاحتفالات البدائية لدى الإنسان كانت - وكما تؤكد ذلك الأنثروبولوجيا - في كليتها طقوسية تعبدية، وقد بين إرفين جوفمان أنّ الناس كائنات طقوسية بكلّ امتياز ولا يمكنهم العيش معا إلاّ بواسطة طقوس تنظم مبادلاتهم الرمزية المختلفة[26]، وبذلك أصبح مجال الطقوس يشمل الأنشطة الاقتصادية والسياسية والثقافية والاجتماعية إلى جانب الممارسات الدينية[27].

ولقد مثلت الأسواق العربية هذا التمازج بين الاحتفال والتعبد في أكثر من مظهر، وإن كان أعظم تلك المظاهر مشهد الحج الذي شمل نفس الشعائر والعبادات التي نجدها في الإسلام، من طواف حول الكعبة، وسعي بين الصفا والمروة، ووقوف بعرفة، ونحر للأضحيات. إلا أن الفرق الوحيد، هو أن هذه الشعائر التعبدية كانت للأصنام والأوثان في الجاهلية، ولله الواحد القهار في الإسلام. يقول د. يحيى الشامي[28]: «وإن تعجب فاعجب إذا ما عرفت أن قريشا وعرب مكة وكثيرين سواهم من المشركين كانوا هم أيضا يحجون البيت ويعتمرون، وكانوا يحلون ويحرمون، فَيَسْتَلِمُون الحجر الأسود أو يليحون إليه بأيديهم ووجوههم، ثم يطوفون سبعة أشواط متتالية، ثم يسعون بين الصفا والمروة سبعة أخرى تماما كما يفعل المسلمون اليوم. كما وإنهم كانوا يقفون المواقف التي يقفها المسلمون ذاتها تقريبا إذ كانوا يلبون ويفيضون من مزدلفة، وينفرون إلى منى، ويرمون الجمار ويهدون الهدي ويحلقون أو يقصرون».

ومما لا شك فيه، أن الشعائر التعبدية للحج تتحدد بمحددين اثنين: المحدد الزماني، وهو الأشهر الحرم أو شهر رجب حيث كانت العمرة كل سنة، ثم المحدد المكاني، ألا وهو بيت الله الحرام بمكة.

إذن نحن إزاء مكان مقدس مرتبط بالمعتقدات الدينية والأسطورية. وهو ما أكده المسعودي في كتابه «مروج الذهب»، حيث ذكر[29]: «أن البيت الحرام هو بيت زُحَلَ، وإنما طال عندهم بقاء هذا البيت على مرور الدهور معظما في سائر الأعصار لأنه بيت زُحَل، لأن زحل من شأنه البقاء والثبوت».

كما ربطت عبادة الأصنام والأوثان الموجودة بالكعبة بمجموعة من الأساطير والخرافات والمعتقدات الدينية، من ذلك تلك القصة التي يرويها الكلبي، حيث يقول[30]: «إن إسافا ونائلة[31]، وكان يتعشقها في أرض اليمن فأقبلوا حجاجاً، فدخلا الكعبة فوجدا غفلة من الناس وخلوة في البيت، ففجر بها في البيت، فمسخا فأصبحوا، فوجدوهما مسخين فأخرجوهما، فوضعوهما موضعهما، فعبدتهما خزاعة وقريش، ومن حج البيت بعد من العرب».

وهذه الأسطورة تشبه إلى حد كبير الأسطورة اليونانية التي تحكي خيانة «فينوس» إلهة الحب لزوجها «فلكان» إله الحديد بمضاجعتها لـ «مارس» إله الحرب، فكانت النهاية أن قبض عليهما «فلكان»، وحملهما إلى كبير الآلهة «زيوس» ليعاقبهما[32].

إذن، لقد كان للزمان والمكان حرمتهما عند العرب والقصة السالفة الذكر خير دليل على ذلك. والواقع أن الإسلام نفسه رفض خرق هذه القواعد المنظمة للزمان والمكان، والتي تعورفت في الجاهلية، حيث حرم النسيء الذي أقامه نعيم بن ثعلبة، وكان يؤخر حرمة الأشهر، كأن يؤخر حرمة محرم إلى صفر، وذلك لأن بعض العرب كانوا يكرهون أن تتوالى عليهم ثلاثة أشهر حرم، لا يمكنهم الإغارة فيها، كما يذكر القالي في «أماليه»[33].

ولما ترصدت سرية عبدالله بن جحش عير قريش بنخلة بين مكة والطائف، وظفرت بالعير، وقتلت ابن الحضرمي، بعد أن هاب قوم الإقدام على القتل، لأنهم كانوا في آخر يوم من رجب المحرم، وأقبلوا على رسول الله صلى الله عليه وسلم بالغنائم امتنع صلى

الله عليه وسلم عن أخذ الخمس، وقال[34]: «ما أمرتكم بقتال في الشهر الحرام».

ويذكر صاحب «الأزمنة والأمكنة» حالة الإنسان إذا خرج من بيته في الشهر الحرام، قائلاً[35]: «كان الرجل إذا خرج من بيته حاجًّا أو داجًّا[36] أهدى وأحرم ثم قلد وأشعر[37] فيكون ذلك أماناً له في المحلين».

ويقول صاحب «أسواق العرب»[38]: «كان العرب يعظمون أمكنة خاصة وشهورا معينة لا يسفكون فيها دما، ولا يتجاوز بعضهم على بعض حتى يزايلوا المكان الحرام، أو ينقضي الشهر الحرام... ولهذا سميت حروب قريش وهوازن في عكاظ بحروب الفجار، لفجورهم باقتتالهم في الشهر الحرام».

لقد احتل المكان عند العربي - إضافة إلى الزمان - بعداً ثقافياً متميزاً. وقد خص هذا المكان المقدس: مكان الحج، بتنظيمات متعددة تختلف باختلاف الشعائر التعبدية، وأهمها:

1 - الطواف:

كانت تتم شعيرة الطواف بالدوران حول الكعبة سبعة أشواط. وأهم ما يميز الفضاء المكاني للطواف هو كونه مكاناً دائرياً، أو بالأحرى يصبح تنظيم هذا المكان بطريقة دائرية، «وشكل الدائرة يعني القدسية أيضاً، لأن الدائرة لها صلة بالكثير من الأشكال المقدسة كالشمس والقمر؛ إنها الشكل الذي يرسمه المسلمون في طوافهم حول الكعبة في موسم الحج، والشكل الذي يرسمونه أيضاً في توجههم نحو «القبلة»: الكعبة، وقت الصلاة»[39].

ولا شك أن المكان الدائري مكان غير محدد بزوايا معينة، الشيء الذي يجعل مركزه في الوسط، وهو ما كانت تمثله الكعبة في طواف الحج. هذا التمركز في الوسط هو الذي يجعلها تمثل سلطة طقوسية مقدسة، فقد كان البيت محاطاً من قبل العرب بهالة من الاحترام والتقديس، الشيء الذي جعل دخوله محددا بشروط. تذكر الأخبار أن البيت الحرام «كان يفتح أبوابه يومي الاثنين والخميس من كل أسبوع، وأن ثمة سدنة وحجابا كانوا عند بابه يمنعون من لا يليق به الدخول إليه. وأن ثمة درجة كانت عند مدخله، فتوضع عليها الأحذية. ويقولون إن أول من خلع حذاءه عند البيت هو الوليد بن المغيرة»[40].

إن الطواف كان يتم ابتداء من الحجر الأسود، لينتهي إليه؛ وهذا ما يجعل الحاج متوجها بكل قلبه وعقله إلى البيت الحرام، لا لشيء إلا لأن هذا البيت: الكعبة، يمثل مفهوم «السلطة الدينية» في اعتقاد الحاج المحرم.

ولقد ارتبط الطواف في الحج بالاحتفالية والطقوسية معاً، لكن طبيعة هذه الاحتفالات الطقوسية والفرجوية لم تكن لتتم بطريقة عبثية عشوائية، بل وفق تنظيم محكم يراعي التنظيم العام للمكان، واحترام «السلطة» التي يحددها هذا المكان.

يروي الأزرقي في كتابه «أخبار مكة» أن التلبية أثناء الطواف في العصر الجاهلي كانت على الشكل التالي[41]: «لبيك اللهم لبيك. لبيك لا شريك لك، إلا شريك هو لك، تملكه وما ملك». وقد كان ترداد هذه العبارات من لدن جموع غفيرة من مختلف القبائل

والعشائر يشكل ما يمكن أن نسميه «كرنفالاً»، أو موكبا احتفاليا يمتزج فيه الجسد بالفكر وبالصياح، يحمل فيه الحجر، أي حجر الكعبة فيطاف به، وقد علت في جو السماء أنواع الأصوات والأناشيد والشعائر، وإلى ذلك يشير القرآن الكريم واصفا حج المشركين بقوله: ﴿**وما كان صلاتهم عند البيت إلا مكاء وتصدية**﴾[42].

إضافة إلى ذلك، كان مجموعة من الحجاج يطوفون بالبيت عراة، وهم يقولون: «لا نطوف عليها بثياب قد أصبنا فيها المعاصي»[43]. ولعل هذا المظهر الاحتفالي الطقوسي يجسد فكرة العودة إلى الأصل، وإلى الطهارة البدائية للإنسان، والتخلي عن كل مظاهر هذه الحياة المادية المغرقة في المعاصي والذنوب: إنه تجل لفكرة بداية الخلق التي تمثل صورتها المتخيلة لدى كل إنسان أسمى رموز الرفعة والروحانية.

على أن هذه العادة لم تكن لازمة إلا على من حج البيت لأول مرة، شرط أن يكون من غير «الحُمْسِ». فالحُمْسُ، وهم المتشددون في دينهم كما يدل المعنى اللغوي لهذه الكلمة[44]، كانوا يطوفون بثيابهم، ثم يرمون بها إثر ذلك. «وواحد الحُمْس إذا ما جاء البيت ليطوف به طاف بثيابه، ثم نزعها عنه هناك لدى فراغه من الطواف، يبقيها مشلوحة لا يقربها أحد، إلا أن يبليها المطر والريح والشمس أو وطء الأقدام. وهذه الثياب... تعرف باللَّقَى»[45].

يبدو إذن أن هناك ثمة تناقضاً بين هذين المظهرين للطواف. وهو تناقض حقيقي، لكنه شكلي ظاهري فقط. فعملية الطواف في جوهرها تبقى رمزا لعودة الإنسان إلى الأصل النقي الذي جاء منه.

وما الطواف بالثياب عند الحمس ورميها في النهاية إلا دليل على نبذ كل أشكال الحياة المادية من خلال عملية «التطهر» التي لا تحقق جسداً مادياً حسياً، بل جسداً روحياً يرمز للجسد الأول؛ جسد بداية الخلق، ذلك الجسد النقي الطاهر.

هكذا كان الطواف حول الكعبة ذا دلالية احتفالية طقوسية خاضعة لقدسية الكعبة، ومستجيبة للقواعد المكانية التي تم تنظيمها.

وبما أن حج البيت والطواف به لم يكن بالأمر السهل لجميع العرب، نظراً لبعد المسافة وصعوبة الصحراء وقلة الموارد، فقد لجأت كثير من القبائل إلى طريقة أخرى للتقرب من الكعبة وطقوسيتها. «... فإن كثيرين من المشركين الذين كانوا إذا ما أتوا مكة لتأدية مناسك الحج والطواف بالبيت، كانوا إذا عزموا على الرحيل والرجوع إلى ديارهم البعيدة يحملون معهم بعض الحجارة المتواجدة بفناء الكعبة لينصبوها في ديارهم النائية على شاكلة حرم البيت. وكثيراً ما كان يتضمن هذا الحرم صنماً لهم، بحيث إنهم كانوا إذا ما استبد بهم الحنين إلى مكة، تعبدوا عند هذا الحرم المصغر، وعكفوا عنده وطافوا به طوافهم بالحرم المكي، ثم نحروا الذبائح نحرهم لها في منى... حتى إنه بات – على ما ذكروا – لكل قبيلة تقريباً صنم وحرم يلوذون به. وهم يفعلون ذلك هوى لمكة وصبابة بها وتوقا إلى البيت العتيق»[46].

من هنا نلاحظ أن الطواف لم يكن عملية مجردة عن سلطة المكان وتنظيمه، بل ارتبط بها أكثر. فهذه الأحجار إنما تستمد سلطتها من «قرابتها» من الحرم المكي. كما أن تنظيم الفضاء لم يخضع لأي تغيير على الرغم من تغير المكان، وذلك لأن هذا التموضع

proxèmie هو امتداد للأعراف العقدية والاجتماعية العربية التي لا تعرف الطواف إلا بشكله الدائري.

وتجدر الإشارة إلى وجود مجموعة من الأمكنة عرفت بقدسيتها وطقوسيتها الشديدة؛ هذه الأمكنة كانت «كعبات»(47) لقبائلها منها: «كعبة نجران»(48) وكانت باليمن، و«ذو الكَعَبَات»(49) وهي كعبة كانت لقبيلة إياد بين الكوفة والبصرة، و«رُضَاء»(50) وكانت بيتا لبني ربيعة بن كعب بن سعد بن زيد مناة بن تميم، و«بيت رِئَام»(51) وكان لحِمّيَر بصنعاء، وكذلك «ذو الخَلَصَة»(52) وكان لدوس وخثعم وبجيلة إلى الجنوب من مكة على مسير سبع ليال... هذه الكعبات كان أغلبها تمثيلاً للكعبة الأصل، فكانت تقام بها مجموعة من الشعائر التي كانت تقام في الحج، ولعل أهمها الطواف وذبح العتائر. وقد ذكر الكلبي أن العرب كانت تحج الأُقَيْصِر، فيحلقون عنده رؤوسهم وهم يسبحون ويهللون(53). وفي ذلك يقول ربيع بن ضَبُع الفَزارِيُّ(54):

فإنَّني والذي نَغْمُ الأنام لهُ　　　حَوْلَ الأُقَيْصِرِ تَسْبِيحٌ وتَهْلِيلُ

وله يقول زهير بن أبي سلمى:

حَلفْتُ بِأنصَابِ الأُقَيْصِرِ جَاهِدًا　　　وما سُحِقَتْ فِيه المَقادِيمُ والقَمْلُ

كما يقول الشنفرى الأزدي:

وإنَّ امْرأً أجار عَمرًا وَرَهْطَهُ　　　عليَّ وأثوابِ الأُقَيْصِرِ يَعْنُفُ

ويقول د. يحيى الشامي: «ومن المواكب والطوافات الاحتفالية المشهورة، طواف نساء دوس بذي الخَلَصَة، إذ كن يقمن عنده

بحركات واهتزازات واختلاجات تقرب مما يشبه الدوار، سواء أكن يحملن الحجر المؤله ويدرن به، أم كن يدرن حوله، وهو ثابت في مكانه»[55].

هكذا نلاحظ أن الطواف ليس مظهرا طقوسيا فقط، بل هو كذلك مظهر احتفالي، وإن كانت الاحتفالية والطقوسية متمازجتين. وهذا ما يدل على أن المكان عند العربي كان خاضعا لتنظيم اجتماعي ثقافي وعقدي دقيق، كما كان – وفي الوقت نفسه – يمارس سلطة قوية هي سلطة المقدس.

2 - السعي بين الصفا والمروة:

لقد كان السعي بين الصفا والمروة من شعائر الحج الجاهلي. وكان يخضع بدوره لتنظيم مكاني يراعي قدسية الجبلين في نفوس بني إسماعيل. ولعل البعد الروحي لهذه الشعيرة يتمثل فيما يرويه صاحب كتاب «قصص الأنبياء»، حيث يقول: «... وجعلت أم إسماعيل ترضع إسماعيل وتشرب من ذلك الماء، حتى إذا نفد ما في السقاء عطشت وعطش ابنها، وجعلت تنظر إليه يتلوى... فهبطت من الصفا، حتى إذا بلغت الوادي رفعت طرف درعها، ثم سعت سعي الإنسان المجهود حتى جاوزت الوادي. ثم أتت المروة فقامت عليها ونظرت هل ترى أحداً، ففعلت ذلك سبع مرات...»[56].

إن توحيد طريقة أداء الشعيرة الدينية – وهي طريقة تعتمد أساساً على التنظيم الموحد للمكان – يشير إلى توحد على المستوى العقدي/ الفكري، بل وحتى على المستوى السياسي والاجتماعي. فالفئات المتجانسة في العصر الجاهلي، ونقصد بها مجموع القبائل

المتحالفة أو المتداخلة في النسب، كانت متفقة ضمنيا على أداء نفس الشعائر، وبالطريقة نفسها في ميدان الحج.

ومن أمثلة ذلك التجانس العقدي/ الاجتماعي ما رواه الكلبي عن قبائل الأوس والخزرج وهذيل وخزاعة، وهي قبائل كانت متقاربة فيما بينها مكانياً، كما كانت متقاربة عقدياً من خلال عبادتها لـ«مناة» الصنم الجاهلي المعروف. يقول[57]: «كانوا يحجون فيقفون مع الناس المواقف كلها، ولا يحلقون رؤوسهم، فإذا نفروا أتوه - مناة - فحلقوا رؤوسهم عنده، وأقاموا عنده لا يرون لحجهم تماما إلا بذلك».

3 - ذبح العتائر:

من الظواهر التعبدية الطقوسية اللافتة للنظر في موسم الحج ظاهرة تقديم الأضحيات، وهي ظاهرة قديمة جداً في التاريخ البشري. والأضحية هي - بتعبير بسيط - القربان المقدم للإله، سواء أكان هذا القربان من جنس بشري أم حيواني أم شيء جامد، وسواء كان ذلك بالذبح أو بغير ذلك. وقديما كان المصريون يقدمون أجمل فتياتهم قربانا للنيل، وكذلك فعل البابليون والأشوريون تقديسا منهم لدجلة والفرات...

ولقد كان العرب في جاهليتهم يذبحون الذبائح عند الأصنام تقربا منها على سبيل النذر وبقصد الشفاعة. إن مفهوم النذر يتجلى مثلا في قول عبد المطلب جد الرسول صلى الله عليه وسلم[58]: «لئن ولد لي عشرة أولاد لأنحرن أحدهم عند أقدام الآلهة». هذا المفهوم

يشير إلى قضية القربان. إنه قربان الدم. هو محاولة الارتباط بين العابد والآلهة برباط دموي مما يؤدي إلى التوحد.

إن عملية الذبح – كما تبدو – عملية تنبع من العنف، لكنها تتجه في جوهرها نحو السلم. والمقصود بالسلم شكلاه المادي والروحي في الوقت نفسه. يقول رونيه جيرار[59]: «الطقس يتجه نحو السلم على الرغم أنه ينبع من العنف ويلازمه بعض العنف. هدفه إيجاد تناغم بين أعضاء المجتمع».

ومن المعلوم أن كل مجموعة قبائل كانت تنحر أمام صنمها الأكبر الذي تعبده، وهذا ما يوحد الروابط بينها وبين إلهها خاصة. إذن، يتحول الرابط الذي كان سياسيا بين القبائل إلى رابط دموي؛ هذا الرابط الذي كان من أكثر المقدسات عند العرب، حيث كانت تقام الحروب الطوال بسبب المس بهذه الرابطة الدموية.

لقد كان الذبح: العنف المقدس كما يسميه رونيه جيرار أداة لتحقيق السلم والألفة والأمان.

لقد كانت الأضحية عند الحاج العربي الجاهلي موقفاً تنفيسياً تفريغيا لمجموع الأزمات النفسية والروحية الحادة التي كان يعاني منها، ذلك أن الذبح كان يتم إما تشكرا للآلهة، أو بَرًّا بيمين، أو طلبا للشفاعة والغفران من إثم أو مجموعة آثام. هذه الأزمات التي شغلت فكر وقلب العربي طوال السنة هي ما يسميه رونيه جيرار بالعنف الداخلي حيث يقول[60]: «لا يستطيع البشر إخراج العنف الذي في داخلهم وتحويله إلى وحدة مستقلة ومنقذة، لولا الضحية البديلة، أي أن العنف نفسه يعد متنفساً لهم»، الشيء الذي يحيل على فرجة نفسية فردية واجتماعية معا تلبس لباسا طقوسياً مقدساً.

ولعل أهمية هذا الطقس الاحتفالي هي التي جعلت العرب تخصص أفضل شائها ومالها لهذا المشهد، وهو أمر ضروري ما دامت هذه البَدَنَة/ القربان سوف تقدم للآلهة. ولعل هذه كانت عادة جميع الشعوب. يقول جيرار[61]: «لابد أن تتحلى الأضحية بشيء من الجاذبية لكي تحافظ على فعاليتها».

وقد كان الحاج العربي يُشعِرُ بَدَنَته عند بداية الرحلة إلى الحج. والإشعار هو أن يحز الحاج سنام ناقته حتى يسيل منه الدم، فيُعْلَم أنها هَدْيٌ، وبذلك يضمن سلامته وسلامتها من أيدي اللصوص وقطاع الطرق[62].

ولقد ذكر الشعر العربي مشهد الذبح في أكثر من موضع، من ذلك قول ابن الأعرابي متحدثا عن الدماء والأنصاب[63]:

وأنصابُ الأُقَيْصِرِ حين أضحت　　تسيلُ على مناكبها الدِّمـاءُ

وأخيراً يمكن القول: إن الحج لم يكن إلا احتفالاً طقوسياً مرتبطاً في كل مظاهره وتجلياته بالتنظيم أو التموضع المكاني العربي la proxèmie arabe، وخاضعا لمجموع السلط التي يفرضها المكان الذي كان في أغلبه مقدساً. لقد كان الحج بهذا المعنى بعداً ثقافياً واجتماعياً يشير إلى نفي الشقاق، وتجسيداً لمظاهر الوحدة والألفة العقدية والسياسية والاجتماعية في ظل زمان ومكان محرمين مقدسين.

الأسواق العربية:

لا شك أن الحديث عن الأسواق العربية ليس بالأمر الهين، إذ لا يقف الأمر عند ذكر أسمائها وتعداد خصائصها وتحديد أماكنها

وأوقاتها. إنه من الواجب أن ينظر إلى هذه الأسواق باعتبارها بنيات ثقافية واجتماعية وسياسية وعقدية تشكل امتدادات لوعي الإنسان بمظاهره الحياتية المحيطة به.

وهذا الجزء من هذه الدراسة لا يهتم بالأسواق بقدر ما يهتم ببنياتها الداخلية التي تعبر بشكل واضح عن مظاهر الاحتفالية والطقوسية، وتبين عن تنظيمات وتوظيفات خاصة للمجال المكاني، تجعل الثقافة العربية متميزة عن العديد من الثقافات الأخرى عبر رؤيتها للمكان ولوظيفته ولأبعاده الاجتماعية والنفسية والعقدية...

وقد ارتبطت «السوق» في المعاجم العربية بمجال التجارة، ربما لأن العرب كانوا أهل تجارة، وكانت هي الغالبة على معاملاتهم. جاء في لسان العرب، مادة «سوق»[64]: «والسوق موضع البياعات. ابن سيده: السوق التي يتعامل فيها، تذكر وتؤنث... والجمع أسواق. وفي التنزيل: ﴿**إلاَّ إنهم ليأكلون الطعام ويمشون في الأسواق**﴾. والسوقة: لغة فيه. وتسوق القوم، إذا باعوا واشتروا...».

إلا أن دلالة اللفظة في معجم مقاييس اللغة توحي بمعنى أكثر شمولية قد يدل على التجارة أو على غيرها. جاء في مادة «سوق»[65]: «السين والواو والقاف أصل واحد، وهو حدو الشيء. يقال: ساقه يسوقه سوقاً... ويقال سقت إلى امرأتي صداقها، وأسقته. والسوق مشتقة من هذا، لما يساق إليها من كل شيء. والجمع أسواق».

إن السوق التي لا تقوم إلا بوظيفة تجارية ليست مجال اهتمام هذا الموضوع، ما دامت وظيفتها محددة في البيع والشراء. إلا أن الأهم هو تلك الأسواق التي تنوعت وظائفها وتعددت حتى أصبحت

بمثابة «مؤتمرات» قبائلية في ذلك العصر، يؤمها التجار والشعراء والخطباء وأشراف القوم وسراتهم، وذوو الحاجة وطالبو النصر أو الثأر... إنها تلك الأسواق التي سجلت نفسها في كتب التاريخ والأدب والسيرة، وما زالت بنياتها الداخلية تشكل مغالق معرفية أمام الباحثين.

لقد كانت أسواق العرب كثيرة ومتعددة في العصر الجاهلي، لذلك لا يمكن التعرض لها جميعا بالدراسة والتحليل. وكذلك الأمر بالنسبة للعصر الإسلامي، الذي وإن اندثرت فيه أغلب الأسواق لأسباب معينة، فإنه قد ظهرت فيه تنظيمات مكانية من نوع آخر تمثلت في المساجد والأندية والمجالس الأدبية وبلاطات الخلفاء ومجالس الخمر واللهو والغناء....

إن البنية الداخلية للسوق لم تكن أبدا اعتباطية وعشوائية، بل خاضعة لتنظيم مكاني وزماني محكم يجسد النمط التفكيري السائد. وإذا كان الاهتمام في هذا المبحث منصباً على البعد المكاني للسوق، أو بعبارة أدق: تنظيم الفضاء داخل السوق، وعلاقة ذلك بالاحتفال سواء الفرجوي منه أو الطقوسي، فإن ذلك لا يعني إلغاء البعد الزماني داخل هذه الأسواق. فهي كثيراً ما ارتبطت عند العرب - كما ارتبطت جميع أنواع الاحتفالات عند باقي الشعوب - بمواقيت معينة من كل سنة، لها خصوصياتها ومميزاتها التي كانت في أغلب الأحيان عقدية دينية.

إن ارتباط الأسواق العربية في الجاهلية بالجانب الديني، كان العنصر الأساس حتى تمر «الاحتفالات» التي كانت تقام بها، في

أحسن الظروف، وهي احتفالات امتزج فيها الفرجوي بالطقوسي العقدي. ولعل هذا الجانب الطقوسي ارتبط بالمكان كما ارتبط بالزمان، إذ لم يكن تحديد أمكنتها ومواقيتها عبثاً، بل هو ناتج عن بعد خفي، هو البعد الثقافي الاجتماعي. يقول سعيد الأفغاني: «وكان من بعد النظر أن جعلوا أكبر أسواقهم يقام في الأشهر الحرم، فكانت سوق حباشة وسوق صحار في رجب، وحضرموت في ذي القعدة وعكاظ ومجنة وذو المجاز في ذي القعدة وذي الحجة...»[66]. ويقول في موضع آخر[67]: «وإذ إن أكثر هذه الأسواق حولية تقوم أياما معلومات في كل عام، كان من المعقول أن تكون ميدانا لغير البيع والشراء، كان فيها تناشد أشعار، وكان فيها تفاخر وتكاثر، وتنافر ومقارعة ومعاظمة... فيفوز في هذا أقوام ويخسر آخرون، وتحتفل العرب لها الاحتفال اللائق بها. وكان لهم حكام معلومون يفضون المشاكل بين القبائل».

يوضح النصان أنه لا يتعلق الأمر بالأسواق بمفهومها اللغوي، أو حتى بمفهومها الأدبي الثقافي، إذ هي في حقيقتها مواسم للاحتفال عند نهاية كل سنة تمتزج فيها الصلاة والعبادة بالتجارة، وتتداخل فيها الفرجة بالطقس الديني. إنها تشابه - إلى حد بعيد - كل الاحتفالات التي كانت تقوم بها الشعوب القديمة عند نهاية كل سنة أو بدايتها، وما زالت تقام حتى الآن. هذه الاحتفالات، وإن اختلفت بعض مظاهرها عن مظاهر السوق العربي، إلا أن جوهرها يبقى واحداً. ومن ذلك احتفالات ديونيزوس اليوناني التي كانت تقام قربانا للإله ديونيزوس أو باخوس[68]، وكان من بين مظاهرها

التنافس المسرحي من ناحية العرض والتأليف والأداء، وهو ما نجده في السوق العربي[69] بالنسبة للشعر.

وقد اختلف المؤرخون والنقاد في عدد هذه الأسواق، فجعلها القلقشندي في كتابه «صبح الأعشى» ثمانية أسواق[70]، بينما جعلها اليعقوبي في «تاريخه» عشرة[71] والبغدادي في «خزانة الأدب» اثني عشر[72]. وقد عدها التوحيدي في «الإمتاع والمؤانسة» عشر أسواق[73]، بينما عدها الألوسي في «بلوغ الأرب» خمس عشرة سوقاً[74]. وجعلها المرزوقي ثلاثة عشر سوقاً[75]. أما محمد بن حبيب (ت 245هـ)، وهو أقدم المؤلفين، فذكر منها في كتابه «المُحَبّر» اثنتي عشرة سوقاً[76]. ولقد ذكر الأفغاني حوالي ستاً وعشرين سوقاً[77]، معتمداً في ذلك على مجموعة من المصادر الأدبية والتاريخية.

ولقد شكلت الأسواق العربية تنظيمات فضائية ومكانية شبه ثابتة، وإن اختلفت من سنة لأخرى، إلا أن أشكالها وطرق تنظيمها لم تتغير. وهذا النوع من الأماكن يسميها إدوارد هول بالفضاء ذي التنظيم شبه الثابت وهو تنظيم «ليس أثراً للصدفة، ولكنه نتيجة للتخطيط المقيد الذي يمزج بين التاريخ والثقافة »[78]. كما يمكن القول: إن هذا النوع من الفضاءات أي الأسواق، تقوم بإحداث مجموعة من ظواهر ومجالات التواصل بين الناس. ولعل هذا التواصل، بل والتمازج، هو أحد أهم خصائص المظاهر الاحتفالية، الفرجوية والطقوسية التي تجلت في الأسواق. هذا النوع من الأمكنة يسميه هول بـ «الفضاء ذي التواصل الاجتماعي» sociopétes، عكس الأمكنة اللاتواصلية اجتماعياً sociofuges.

1 - سوق عكاظ:

أنشئت عكاظ قبل الهجرة بأكثر من سبعين عاماً. وقد أهملت سنة 129هـ. وعكاظ نخل في واد بين مكة والطائف إلى الجنوب الشرقي من مكة. وقد كانت تقام السوق في مكان يدعى بـ «الأثيداء»[79]، وهو مكان منبسط فيه مياه ونخل، كانوا يحجون إليه. قال الأفغاني في عكاظ[80]: «وهو مستو لا علم فيه ولا جبل إلا ما كان من الأنصاب التي كانت لأهل الجاهلية، وبها من دماء البدن كالأرحاء والعظام. كانوا يطوفون حول صخور فيها، وربما كان ذلك شعيرة من شعائرهم، فقد ذكروا أنهم كانوا يحجون إليها...».

هكذا نلاحظ أن سوق عكاظ لم يكن موضعا للتجارة فحسب، بل والعبادة أيضاً، إضافة إلى السياسة والاحتفال والفرجة. ولعل هذا ما نستشفه من اشتقاق كلمة «عكاظ». فقد عدد اللغويون معانيها المتعددة مثل الحبس والقهر والحجاج والعراك والتفاخر، فقد قال ابن منظور[81]: «عَكَظَ دابَّته يَعْكِظُهَا عَكْظًا: حبسها. وتعكَّظَ القوم تَعَكُّظاً إذا تَحَبَّسُوا لينظروا في أُمورهم، ومنه سميت عُكاظ. وعكظ الشيء يعكظه: عرَّكَهُ. وعكظ خصمه باللدد والحجج يعكظه عكظا: عركه وقهره... وتعاكظ القوم: تعاركوا وتفاخروا...سميت عكاظ لأن العرب كانت تجتمع فيها فيعكِظُ بعضهم بعضا بالمفاخرة »وجاء في القاموس المحيط[82]: «تعكظ القوم: تحبسوا ينظرون في أمورهم... والتعاكظ: التجادل والتَّحاجُّ».

ولقد اختلف العلماء والمؤرخون في تعيين أيام هذه السوق، فالمرزوقي يجعلها تبدأ من نصف ذي القعدة حتى آخره[83]، «إلا أن

الأكثرين على أنها تبدأ من أول ذي القعدة، وتستمر حتى العشرين منه، إذ تبدأ سوق مجنة، فيرتحل إليها الناس وهي أقرب من مكة. فإذا أهل ذو الحجة انقشع الناس من مجنة إلى ذي المجاز قرب عرفة وبقوا فيها حتى يوم التروية، فيبدأ الحج»[84].

ولقد كانت عكاظ مسرحاً لمجموعة من المظاهر الاحتفالية والطقوسية التي ذكرتها كتب الأدب والسيرة والتاريخ والأنساب، وهي مظاهر كانت تنبع من طبيعة الفكر والثقافة العربيتين:

1-1*** جاء في كتاب «الأغاني» ما نصه[85]: «لما كانت وقعة بدر، قتل فيها عتبة بن ربيعة وشيبة بن ربيعة والوليد بن عتبة، فأقبلت هند بنت عتبة ترثيهم، وبلغها تسويم الخنساء هودجها في الموسم ومعاظمتها العرب بمصيبتها بأبيها عمرو بن الشريد وأخويها صخر ومعاوية وأنها جعلت تشهد الموسم وتبكيهم، وقد سومت هودجها براية وأنها تقول: أنا أعظم العرب مصيبة وأن العرب قد عرفت لها بعض ذلك. فلما أصيبت هند بما أصيبت به وبلغها ذلك قالت أنا أعظم من الخنساء مصيبة وأمرت بهودجها فسوم براية وشهدت الموسم بعكاظ، وكانت سوقا يجتمع فيها العرب فقالت: اقرنوا جملي بجمل الخنساء ففعلوا، فلما أن دنت منها قالت لها الخنساء: من أنت يا أخية؟ قالت: أنا هند بنت عتبة أعظم العرب مصيبة، وقد بلغني أنك تعاظمين العرب بمصيبتك، فبم تعاظمينهم؟ فقالت الخنساء: بعمرو بن الشريد وصخر ومعاوية ابني عمرو. وبم تعاظمينهم أنت؟ قالت: بأبي عتبة بن ربيعة وعمي شيبة بن ربيعة وأخي الوليد. قالت الخنساء: أو سواء هم عندك؟ ثم أنشدت تقول[86]:

أُبَكّي أبي عَمْرًا بعينٍ غَزيرَةٍ قليلٌ إذا نام الخَليُّ هُجودُها

فقالت هند تجيبها:

أُبَكّي عَميدَ الأبْطَحَيْنِ كلَيْهِما وحاميهما من كل باغٍ يُريدها»

هذه القصة، أو بالأحرى هذه الحادثة تضم مجموعة من العناصر والمكونات التي ينبغي تحليلها، وهي:

== المكان: وهو عكاظ. مكان مقدس. كان ملاذاً للعبادة والتقرب من الآلهة. ولا شك أن هذا المكان يكتسب سلطة دينية واجتماعية وثقافية، فإذا كانت الغلبة لواحدة من الشاعرتين على الأخرى، كانت هذه الغلبة محل ذكر جميع العرب. إنه عنف تبادلي كما يقرر ذلك رونيه جيرار[87]. وهكذا فإن المكان يتحكم بشكل كبير في طبيعة الصراع الشعري كما في هذه الحادثة.

إضافة إلى ذلك قالت هند: «اقرنوا جملي بجمل الخنساء»، وهو تنظيم فضائي محكم ومميز لاحظه هول عند العرب، إذ قال[88]: «بالنسبة للعرب، أن تنظر على الجوانب (أثناء التواصل) أمر لاأخلاقي، أما أن تدور بظهرك فهو أمر عظيم. عند العرب كل العلاقات الودية تتطلب مشاركة مباشرة».

إن من الأخلاق التي يجب أن يتميز بها الإنسان في أثناء الحديث، في العرف العربي أو الشرقي عامة هي الانتباه بالعينين، حتى جعل السمع بالعين لا بالأذن. وهكذا فإن هند بنت عتبة قرنت جملها بجمل الخنساء حتى يكون الحوار مباشرا وهذا ما حدث بالفعل.

إضافة إلى ذلك، كان هذا التموقع المكاني خاصا وذلك حتى تتولد عنه سلطة الإلقاء أو الإنشاد الشعري؛ وقد تمثل في المكان المرتفع: الناقة أو الجمل هنا. فركوب ظهر الناقة لإنشاد مجموعة من الأشعار يعطي الشاعر سلطة فرض كلماته على الآخرين إلى الحدود التي تصلها، كما يلزم في الوقت نفسه من يدخل في حدود سلطته بالإنصات والتلقي.

== الاحتفال: نحن إزاء فرجة حقيقية تستمد مقوماتها من التموضع المكاني المشار إليه آنفاً، إضافة إلى حالة الحوار، نثره وشعره، ثم مجموعة من الإكسسوارات المشار إليها في النص، كتسويم الخنساء هودجها براية. هذا زيادة على وجود جمهور شهد الحادثة، وهو الذي رواها حتى وصلت إلينا عبر كتب التاريخ والأدب.

إن الاحتفال في هذه الحادثة متمثل في الجانب الفرجوي لطبيعة الصراع الدائر بين الشاعرتين، وما أحدثه هذا الجانب من مظاهر التنفيس والتفريغ لمجموعة من الهموم والأحزان. هذا التنفيس الذي شارك فيه الجمهور كذلك، ما دامت حادثة الموت موضوع القصيدتين تمس كل شخص.

== الطقس: لعل ظروف وملابسات الحادثة كلها تومئ بالطابع الطقوسي لها، فهي قد جرت في مكان طقوسي محض. هذا إضافة إلى تعلق كل من عنصري الحادثة بالموت. فالخنساء فقدت أباها وأخويها صخراً ومعاوية، وقد أثر فيها ذلك كثيراً، لذلك كلفت نفسها بإعادة طقوس موتهم من خلال البكاء عليهم ممتطية في ذلك غرض الرثاء. إذن، نحن إزاء طقوس تشييع جنازة الفقيدين

كل عام بسوق عكاظ أحد الأمكنة الطقوسية ذات الصبغة الدينية. هذه الطقوس التي تميزت بالتكرار أصبحت بمثابة الشعيرة الدينية للخنساء، وكذلك حاولت هند بنت عتبة التي أضفت على موت أبيها وأخيها وعمها في معركة بدر هالة طقوسية، خاصة أن هؤلاء المفقودين قد ماتوا دفاعا عن اللات والعزى.

إن غرض الرثاء - خاصة مع الخنساء - قد حول البكاء على الميت من حادث عادي أثناء تشييع موكب الدفن إلى طقس ديني شديد الأهمية يحتفل به كل سنة، وكأن الخنساء لم تكن تبكي أباها وأخويها، بقدر ما كانت تبكي حالة الإنسان في مواجهة الموت، وذلك المصير العبثي الذي يحيط بكل شيء.

2-1*** هذه لوحة أخرى من لوحات سوق عكاظ، وهي كالآتي:

«(إن) نابغة بني ذبيان كان تضرب له قبة من أدم بسوق عكاظ يجتمع إليه فيها الشعراء، فدخل إليه حسان بن ثابت وعنده الأعشى وقد أنشده شعره وأنشدته الخنساء قولها: "قذًى بالعينِ أم بالعين عُوَّارُ"، حتى انتهت إلى قولها:

وإنّ صَخراً لَتَأتَمّ الهُداةُ بِهِ ... كأنّهُ عَلَمٌ على رَأسِهِ نارُ

وَإنّ صَخراً لَكافينا وَسَيّدُنا ... وَإنّ صَخراً إذا نَشتو لَنَحّارُ

فقال: لولا أن أبا بصير أنشدني قبلك لقلت: إنك أشعر الناس. أنت والله أشعر من كل ذات مثانة. قالت: والله ومن كل ذي خصيتين. فقال حسان: أنا والله أشعر منك ومنها. قال: حيث تقول ماذا؟ قال: حيث أقول:

لَنا الجَفَناتُ الغُرُّ يَلمَعنَ بالضُحى   وَأَسيافُنا يَقطُرنَ من نَجدَة دَما

وَلَدنا بَني العَنقـاءِ وَابنَي مُحَـرِّقٍ   فَأَكرِم بِنا خالاً وَأَكرِم بِنا ابنَـما

فقال: إنك لشاعر لولا أنك قللت عدد جفانك وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك»(89).

إن مكان المنافرات أو المحاكمات الشعرية هو مكان محدد في النص: «قبة من أدم». وهذه القباب كانت خاصة بقريش، «لا يضربها غيرهم بمنًى»(90)، وقديما قالوا في قريش إنهم «أهل القباب الحمر»(91). ولعل حلول النابغة بهذه القبة كان بإذن من قريش التي كانت تحكم وتسير سوق عكاظ.

إن القبة كما يذكر النص كانت تضرب للنابغة. وهذا يعني أن سلطته هي التي تكون مهيمنة على الحدود المكانية للقبة/ الفضاء، إذ «لا تتطلب السلطة استثمارا مسبقا في مادة الإعلام والإيديولوجية، لكنها تستدعي سهرا ثابتا. وحتى تبلغ غايتها هذه، يقتضي تطبيقها في كل مكان بدون ثغرات وفراغ: يعني أن تغطي بالقوة نفسها كل الحقل الذي ينتشر فيه نشاط الذين هم موضع المراقبة»(92).

لقد كانت سلطة النابغة محكمة في محيطه داخل القبة، حيث أصدر أحكامه على كل من دخلها: الأعشى والخنساء وحسان بن ثابت. ولقد كانت المظاهر الاحتفالية واضحة في هذه اللوحة، وذلك من خلال الصراع الشعري بين الثلاثة، والذي امتد حتى للنابغة. ولا شك أن الرواية التي بين أيدينا تمتاز بالاختزال الشديد، ذلك أن كل شاعر قد أنشد على «الحكم» قصيدته الطويلة الشيء الذي استغرق

وقتا زمنيا طويلا، خاصة وأن الشفاهية كانت عنصراً أساسياً في ذلك الوقت. ثم إن عملية الإلقاء كانت عملية معقدة وصعبة ثم فنية، تعتمد على مجموعة من التقنيات كالإيحاء والتأني في القراءة وتوضيح الفكرة والصورة، وتنويع الإيقاع حسب تنوع الأغراض في القصيدة الواحدة. إضافة إلى هذا، فقد حضر هذه المحاكمة الشعرية نفر لابأس به من الناس ممن رووا هذه القصيدة أو لم يرووها، مما أدى إلى وجود فرجة متكاملة العناصر، أي الراوي/ الممثل أو الشاعر، والتشخيص/ التمثيل، والنظارة/ الجمهور، والديكور/القبة، كما يقول د. علي عقلة عرسان في كتابه «الظواهر المسرحية عند العرب»[93].

ولقد رأى د. عمر محمد الطالب في هذه المنافرات الشعرية بعداً طقوسياً، إضافة إلى بعدها الفرجوي الاحتفالي، حيث يقول: «فإن أخبار مثل هذه المشاهد تروى، وأشعارها تتناقلها القبائل وترفع شأن القبيلة التي يفوز شاعرها، وتخفض من قيمة القبيلة التي كان يفشل شاعرها تماما، كما كان يحدث في المهرجانات المسرحية التي كانت تقام في أعياد «ديونيزوس» عند الإغريق، حيث تقدم جائزة لأفضل مسرحية، كما تقدم المهانة لأسوأ كاتب مسرحي قدم مسرحية في ذلك الموسم»[94].

وقد اعتبر علي البطل هذه المنافرات الشعرية احتفالا يمزج فيه بين السحر والدين، معتمدا في ذلك على نص للشريف المرتضى في «أماليه» يذكر فيه « فحلقوا رأسه (لبيد الشاعر وهو غلام)، وتركوا له ذؤابتين، وألبسوه حلة، وغدوا به معهم، فدخلوا على النعمان فوجدوه يتغدى ومعه الربيع الى جانبه... فقام لبيد وقد دهن أحد

شقي رأسه وأرخى إزاره وانتعل نعلاً واحدة، وكذلك كانت الشعراء تفعل في الجاهلية إذا أرادت الهجاء»[95].

وواضح - كما يقول البطل - «أن هذا ضرب من السحر التشاكلي[96] يراد به إحداث أثر الشعيرة بجزئيها العملي والقولي في المهجو، ثم أخذ الطقس السحري في الهجاء يختلط بشعائر الدين حين ظنوا أن أداء هذا الطقس يكون أقوى أثراً إذا أدي في المواسم الدينية. ولهذا كانت ممارسة «إيقاد نار الغدر» تؤدى في مكة بالذات، ولهذا نفهم قول بشر بن أبي خازم:

وكان مقامنا ندعو عليهم بأبطح ذي المجاز له أثام»[97]

3-1*** قصة قس بن ساعدة في سوق عكاظ، وهذا مضمونها:

«لما قدم وفد إياد على النبي، قال: ما فعل قس بن ساعدة؟ قالوا: مات يا رسول الله. قال: كأني أنظر إليه بسوق عكاظ على جمل له أورق، وهو يتكلم بكلام عليه حلاوة ما أجدني أحفظه. فقال رجل من القوم: أنا أحفظه يا رسول الله. قال كيف سمعته يقول؟ قال سمعته يقول: أيها الناس، اسمعوا وعوا. من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آت آت، ليل داج، وسماء ذات أبراج، بحار تزخر، ونجوم تزهر، وضوء وظلام، وبر وآثام، ومطعم ومشرب، وملبس ومركب. ما لي أرى الناس يذهبون ولا يرجعون، أرضوا بالمقام فأقاموا، أم تركوا فناموا؟ وإله قس بن ساعدة ما على وجه الأرض دين أفضل من دين قد أظلكم زمانه وأدرككم أوانه. فطوبى لمن أدركه فاتبعه، وويل لمن خالفه. ثم أنشأ يقول:

في الذَّاهبين الأَوَّلينَ   من القُرون لنا بصائرْ
لمَّا رأيْتُ موارداً   للموت ليس لها مَصادرْ
ورأيتُ قومي نحوها   يَمضي الأصاغرُ والأكابرْ
أيقنْتُ أنِّي لا مَحا   لةَ حيثُ صار القومُ صائرْ»[98].

وقد علق الأفغاني على هذا المشهد الاحتفالي الفرجوي متخيلاً أشياء أخرى قائلاً: «سمع الناس هذا، ثم أخذت أبصارهم أولئك الذين يطوفون حول الصخور في السوق، فانصرفوا حيرى، في أنفسهم شيء. وكان من بين المنصرفين غلام حدث هو صاحب الشريعة الإسلامية صلى الله عليه وسلم»[99].

الملاحظة الأولى هي أن هذه الحادثة تتعلق بموقف خطابي. والخطابة ترنو إلى الإقناع، لذلك فهي تتخذ مختلف الوسائل لتحقيق مأربها هذا. ومن هذه الوسائل، تنظيم الفضاء لتمرير الخطيب سلطته إلى الناس من أجل إقناعهم بما يقول.

ولقد حاول قس أن يحدد المكان ويضيق منه، أي يجعل له حدودا يستطيع أن يفرض نفسه داخلها، وهذا ما تدل عليه جملة: «احتشد الناس في ناحية»، هذا التحديد هو ما يسميه ميشيل فوكو بـ «البانوبتية: panoptisme أو «الإشراف»[100]. يقول بول كالافال: « تتطلب ممارسة السلطة إذن تنظيماً خاصاً للمكان. إن هذا غير ممكن إلا في حدود الأمكنة المسورة، حيث كل الأجزاء يمكن أن يصلها الذي يقوم بالتفتيش، والتي تكون مخارجها ومداخلها محروسة بحيث تكون كل حركات الدخول والخروج مراقبة وعند الضرورة ممنوعة»[101].

ولكي يصل (المفتش) «قس» إلى كل أجزاء الفضاء الذي يديره، ركب جملاً أورق. والجمل يمثل فضائياً مكاناً مرتفعاً. ولا شك أن المكان المرتفع يخلق لصاحبه سلطة حقيقية. ولعل هذا المكان متعارف عليه في الخطابة العربية القديمة؛ فغالباً ما يكون الخطيب على جمل أو فرس أو على ربوة أو واقفاً على جذع شجرة؛ بل إن الخطيب في صلاة الجمعة لابد أن يقف على المنبر متوكئاً على عصا أو قوسٍ حتى يضمن سلطته للسامعين. إنه من المستحيل أن تخاطب جموعاً من الناس وتؤثر فيهم وأنت واقف أو جالس في نفس المستوى المكاني الذي يحتلونه. إن كل منابر الخطاب الموجه في العالم من الأقسام الدراسية ودور العبادة وقاعات المؤتمرات... تؤكد على وجود المكان المميز الذي يحتله الخطيب.

زيادة على هذا، فقد احتل قس بن ساعدة وسط الدائرة الشيء الذي يفرض مركزيته ومحوريته، وبالتالي مركزية ومحورية أفكاره وآرائه.

وتمتزج الطقوسية بالاحتفالية في هذا المشهد؛ فالموضوع ديني محض، والحضور من رواد السوق الذين طاف بعضهم حول الصخور، ومازال بعضهم الآخر يطوف.

4-1*** مظهر آخر من مظاهر عكاظ، وهو كالآتي:

«روى بعضهم أن رسول الله قام بسوق عكاظ، عليه جبة حمراء، فقال: يا أيها الناس قولوا لا إله إلا الله تفلحوا وتنجحوا. وإذا رجل يتبعه له غديرتان، كأن وجهه الذهب وهو يقول: يا أيها الناس إن هذا ابن أخي وهو كذاب فاحذروه. فقلت: من هذا؟ فقيل لي: هذا محمد بن عبدالله، وهذا أبو لهب ابن عبدالمطلب عمه»[102].

لقد كانت عكاظ مسرحاً للطقوس الدينية الوثنية كغيرها من الأسواق العربية الأخرى، إلا أنها كانت أيضا مسرحا لبداية طقس ديني جديد، طقس يعتمد في عباداته على الخضوع لله الواحد القهار بعيداً عن كل مظاهر الشرك والوثنية. وهكذا فقد اتخذ الرسول، صلى الله عليه وسلم السوق مجالا لدعوته عدة سنوات[103]، لأنه كان يدرك أن انتشار هذا الدين الجديد لا يمكن أن يتم إلا من خلال هذا الاحتفال الكبير. ولقد كانت خطوة كبيرة حققها الإسلام، وهو مازال صوتاً خافتاً في شعاب مكة حين أوجد أنصاراً له من يثرب في سوق عكاظ، حيث اعتنقوا الإسلام وبايعوا محمداً، صلى الله عليه وسلم، وعاهدوه على نصرته وافتدائه بأموالهم وأنفسهم[104].

لقد كانت بداية الإسلام مرتبطة بفضاء مكاني هو السوق، ولم يكن هذا الارتباط غريبا، مادام أن وظيفة الاحتفال داخل السوق لم تكن لمجرد التجارة أو الفرجة، بل للتدين والتعبد أيضاً.

2 - سوق مجنة وسوق ذي المجاز:

من الأسواق المشهورة، التي ارتبطت زمنيا بسوق عكاظ، سوق مجنة، حيث كان موعدها يأتي مباشرة بعد انقضاء سوق عكاظ، أي بعد العشرين من ذي القعدة. ومجنة موضع، وقيل بلد بأسفل مكة على قدر بريد منها[105] ميمها بالفتح، وقد تكسر. جاء في تاج العروس[106]: «المَجَنَّةُ: الكثير الجن». وفي الصحاح[107]: «أرض مَجَنَّةٌ: ذات جِنٍّ. والمَجنَّة أيضاً: الجنون»، وهي[108] «من مَجَن يَمْجُنُ كأنها سميت بذلك لأن ضربا من المجون كان بها».

وأما سوق ذو المجاز، فقيل إن موضعها بعرفة خلف ظهر الإمام إذا وقف، وقيل عن يمين الإمام[109]. وقيل إن موضعها بمنى أي بين مكة وعرفات[110]. ولا خلاف في الرأيين، لأن هذه السوق ربما كانت حين يكثر أهلها، تمتد في وسط المسافة بين مكة وعرفات[111]. وسميت بذي المجاز، لأن إجازة الحاج كانت بها، حيث يستعد للوقوف بعرفة، وما فيه من مشقة وعناء[112]. يقول صاحب أسواق العرب[113]: «إذا انقشع الناس عن مجنة حين يهل ذو الحجة، ساروا بأجمعهم إلى هذه السوق، وأقاموا بها حتى اليوم الثامن من ذي الحجة، وهو يوم التروية. سمي بذلك لأنهم كانوا يرتوون فيه من الماء ويملؤون أوعيتهم لما بعده، إذ لا ماء بعرفة. وإلى هذه السوق تتقاطر وفود الحجاج من سائر العرب ممن شهد الأسواق قبلها، أو لم يشهدها، وأتى للحج خاصة إذ إن ذا المجاز من مواسم الحج عندهم».

ولا شك أن هذه الأسواق كانت تطبع بطابع طقوسي لارتباطها بمواسم الحج والعمرة، أو مواسم دينية أخرى، وهذا ما يشير إليه الأزرقي صاحب «أخبار مكة»[114]: «كانت قريش وغيرها من العرب تقول: لا تحضروا سوق عكاظ ومجنة وذي المجاز إلا محرمين بالحج. وكانوا يعظمون أن يأتوا شيئا من المحارم أو يعدو بعضهم على بعض في الأشهر الحرم، وفي الحَرَم»، ولذلك كان الرجل إذا غدر أو ظلم أو أتى منكرا بهذه الأسواق رفعت له راية غدر[115]، حيث يقوم خطيب ليخطب بذلك الظلم أو الغدر، ويدعو الناس إلى عدم مصاهرته أو مجالسته أو متاجرته أو التعامل معه. وفي رواية

أخرى[116]: «أوقدوا النار بمنى أيام الحج على أحد الأخشبين (وقيل الأخشب، وهو الجبل المطل على منى)، ثم صاحوا: هذه غدرة فلان ليحذره الناس». وفي رواية شبيهة ثالثة[117]: « وكَانَ مِنْ سُنَّتِهِمْ أَنَّ الرَّجُلَ يُحْدِثُ الْحَدَثَ بِقَتْلِ الرَّجُلِ أَوْ يَلْطُمُهُ، أَوْ يَضْرِبُهُ، فَيَرْبِطُ لِحَاءً مِنْ لِحَاءِ الْحَرَمِ قِلَادَةً فِي رَقَبَتِه، وَيَقُولُ: أَنَا صَرُورَةٌ، فَيُقَالُ: دَعُوا الصَّرُورَةَ بِجَهْلِهِ، فَلَا يَعْرِضُ لَهُ أَحَدٌ». هذا إضافة إلى طابعها الاحتفالي ما دامت هذه الأخيرة مرتبطة بالطقوسية، على الرغم من استقلال الاحتفال عن الطقس الديني في كثير من الأحيان، خاصة عندما تكون الفرجة الساخرة مظهرا من مظاهره، من ذلك ما نقله المرزوقي عن كتاب «المحبر» في كتابه «الأزمنة والأمكنة»عن سوق «دومة الجندل»[118]: « وكان ملكها بين أكيدر العبادي من السَكون، وبين قنافة الكلبي. وكان غلبة الملكين بأن يتحاجيا. فأيهما غلب صاحبه بما يلقي عليه تركه والسوق يفعل بها ما يشاء. ولم يبع فيها أحد من الشام ولا أهل العراق إلا بإذنه، ولم يشتر فيها ولم يبع حتى يبيع الملك كل شيء يريد بيعه مع ما كان إليه من مكسها».

3 - فضاءات مكانية أخرى:

إضافة إلى الأسواق، كانت لدى العربي مجموعة من الفضاءات المكانية المنظمة الأخرى، من ذلك «النادي» الذي هو مكان شيوخ القبيلة، حيث تتخذ القرارات الاجتماعية والسياسية، وتتم الاستقبالات لرؤساء وأشراف القبائل الأخرى، ومن ذلك «دار الندوة»[119] بقريش التي جعل بابها إلى الكعبة وكانت مجلس شورى لقريش ودار حكومة معاً، وكان «لا ينكح رجل من قريش، ولا يتشاورون

في أمر، ولا يعقدون لواء بالحرب، ولا يعذرون غلاماً»[120]، إلا فيها. وفي هذه الأندية التي كانت تسمى كذلك بـ «المجالس»، يقول الأسود ابن يعفر:

أحقا بني أبناء سلمى بن جندل وعيدكم إياي وسط المجالس[121]

ويقول زهير:

وفيهم مقامات حسان وجوههم وأندية ينتابها القول والفعل[122]

ولا شك أن هذه الفضاءات المكانية، أي المجالس أو الأندية كانت قليلة جداً لدى العرب قبل الإسلام، وذلك لأن معظم العلاقات القبائلية والعشائرية كانت لا تتم إلا في موسم الحج بأسواق عكاظ ومجنة وذي المجاز، وفي مواسم الأسواق الأخرى التي تتفرق على معظم شهور السنة، وتترامى في كل أطراف الجزيرة.

خاتمة:

لقد شكل التموضع المكاني العربي ممثلاً في الحج والأسواق بعدا ثقافيا للحياة العربية وخصوصياتها ومظاهرها. هذا البعد الثقافي تجلى من خلال ذلك التنظيم المكاني المحكم والمتفق عليه ضمنياً. هذا إضافة إلى وجود عناصر الفرجة داخل هذه الأسواق، والمتمثلة أساساً في مظهر الاحتفال ومظهر/ مشهد أداء الطقس الديني.

إن التنظيم المكاني العربي تنظيم يراعي مبدأ التواصل الذي يقوم عليه كل تجمع بشري هادف ومنظم. هذا التواصل قد يتحقق ماديا: الاحتفال، كما يتحقق معنوياً وروحياً: الطقس الديني.

وإذا كان الحج قد استمر في الإسلام، مع إحداث تغييرات فضائية واحتفالية وطقوسية كثيرة، إلا أن الأسواق انقرضت بعد مجيء الإسلام باستثناء سوق المربد. ومرجع ذلك إلى سببين رئيسين هما: أولا، انعدام الاستقرار بسبب الفتوحات الإسلامية، ذلك أن الاستقرار عنصر أساسي في قيام «الحفل». ولا شك أن الأشهر الحرم، التي كانت تقام فيها أغلب الأسواق قبل الإسلام، كانت تدعم مبدأ الاستقرار، وذلك بتحقيقها للأمن والسلام بين القبائل المتصارعة. السبب الثاني في اندثار الأسواق في العصر الإسلامي، هو ظهور فضاءات مكانية جديدة للاحتفال وأهمها المساجد، فكان لكل قبيلة مسجدها الذي يلتقي فيه أفراد القبيلة، كما أن صلاة الجمعة كانت تشكل احتفالا يشارك فيه أكبر عدد ممكن من الأشخاص... وبهذا بدأت تنقرض فكرة الذهاب إلى سوق بعيد لأجل الحج أو طلب الغفران أو بر بيمين... إضافة إلى هذه الفضاءات المكانية الجديدة، بدأ ظهور مجالس الخلفاء والأمراء والوزراء والأدباء[123]، (وهو الأمر الذي يحتاج لدراسات مستفيضة لأجل الإمساك بالتموضعات المكانية التي كانت تميزها)؛ هذه المجالس كانت تتصارع فيما بينها لجلب أكبر عدد من الشعراء والخطباء، وهو ما أفقر الفرجة داخل الأسواق، والتي كان يقيمها الشعراء بمنافراتهم الشعرية...

إذن: لقد حولت الاحتفالية إلى المجالس والخمارات والقصور والبلاطات... كما حولت الطقوسية إلى المساجد...، وإن كان يصعب الفصل بين الاحتفالية والطقوسية كما تمت الإشارة من قبل.

الهوامـش

(1) تجدر الإشارة في هذا الصدد إلى كتاب «جماليات المكان» غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، ط: 1984/2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

(2) La Dimension cachée . Edward T Hall. Traduit par : Amélia Petita. P :17 . Editions du Seuil . 1971.

(3) le langage silencieux. Edward t. hall. Traduit de l americain par jean mesrie et Barbara niceall. Edition mame.

(4) La Dimension cachée . Edward T Hall. P :17 .

(5) نفسه، ص: 17.

(6) ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص: 8، ط: 5، دار المعارف، مطلع المعلقة هو:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

(7) التصوير الشعبي العربي: د. أكرم قانصو، ص: 140، سلسلة عالم المعرفة، عدد: 203، نوفمبر 1995.

(8) شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، ص: 10، دار الآفاق الجديدة، ط: 180/3.

(9) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص: 15، ط: 2، دار المعارف، وانظر كذلك: شرح القصائد العشر: التبريزي، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، ص: 447، دار الآفاق الجديدة، ط: 1980/4.

(10) شرح القصائد العشر، ص: 263.

(11) التصوير الشعبي عند العرب، ص: 23.

(12) الطوطمية: كلمة أبجوية من هنود أمريكا يراد بها كائنات تحترمها بعض القبائل المتوحشة ويعتقد كل فرد منها بوجود نسب بينه وبين «طوطمه» الذي يحميه... نقلا عن «الأساطير العربية قبل الإسلام»: محمد عبدالمعيد خان، ط: 1937، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ص: 55.

(13) ديوان طرفة بن العبد، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب – لطفي الصقال، ط: 2000/2، ص: 23، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – دائرة الثقافة والفنون، دولة البحرين، وانظر كذلك: شرح القصائد العشر، ص:95.

(14) شعر زهير بن أبي سلمى، ص: 9.

(15) ديوان امرئ القيس، ص: 86.

(16) ورد هذا المعنى حتى في الشعر الإسلامي والأموي.

(17) شعر زهير بن أبي سلمى، ص: 18. شرح القصائد العشر، ص: 180.

(18) شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه وقدم له: د. إحسان عباس، سلسلة التراث العربي، الكويت، 1962، ص: 297. وانظر كذلك: شرح القصائد العشر: التبريزي ص: 201.

(19) شرح ديوان لبيد، ص: 299. وانظر كذلك: شرح القصائد العشر: التبريزي ص:206-207.

(20) انظر: العقد الفريد: ابن عبد ربه الأندلسي، 118/6، ط: 1404/1هـ، دار الكتب العلمية، بيروت، العمدة: ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، 96/1، ط:5/ 1981، دار الجيل، مقدمة ابن خلدون، تحقيق وتعليق: عبدالله محمد الدرويش، 413/2، ط: 2004/1، دار يعرب، دمشق، المزهر في علوم اللغة، جلال الدين السيوطي، تحقيق: فؤاد علي منصور، 406/2، ط: 1998/1، دار الكتب العلمية، بيروت.

(21) كثير من النقاد شكك في الأمر فمن القدماء النحاس، انظر: شرح القصائد السبع المشهورات، صنعة أبي جعفر أحمد بن محمد النحاس، تحقيق: أحمد خطاب، 682/2، دار الحرية للطباعة، مطبعة الحكومة، بغداد، 1973. وانظر كذلك: معجم الأدباء: إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب: ياقوت الحموي، تحقيق: إحسان عباس 1204/3-1205، ط: 1993/1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ومن المحدثين كارل بروكلمان في تاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية: عبدالحليم النجار، 67/1، ط: 5، دار المعارف، وشوقي ضيف في تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، ص: 140، دار المعارف، ومصطفى صادق الرافعي في تاريخ آداب العرب، 121/3، دار الكتاب العربي، وجواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 72/18-73، دار الساقي، الطبعة: الرابعة 1422هـ/ 2001م.

(22) لسان العرب، ابن منظور، 15/11-157، ط: 1414/3هـ، دار صادر، بيروت

(23) المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية بالقاهرة، (إبراهيم مصطفى/ أحمد الزيات/ حامد عبدالقادر / محمد النجار) 561/2، دار الدعوة.

(24) معجم اللغة العربية المعاصرة: د أحمد مختار عبدالحميد عمر (المتوفى: 1424هـ) بمساعدة فريق عمل، 1406/2، ط: 1429/1هـ - 2008م، عالم الكتب.

(25) الطقوس وجبروت الرموز: قراءة في الوظائف والدلالات ضمن مجتمع متحوّل: منصف المحواشي. مجلة إنسانيات. العدد: 49. «معرفة وديناميات اجتماعية». ص: 15-43.

(26) انظر:
Goffman, Erving, les rites d'interaction, (trad. de l'anglais par Alain Kihm,) Paris, Minuit, coll « le sens commun », 1974, 240 p.
Goffman, Erving, La Mise en scène de la vie quotidienne, t. 1, La Présentation de soi, éd Minuit, coll. « Le sens Commun », 1973.

(27) انظر: طقوس التفاعل: إرفين جوفمان. ص: 240.

(28) الشرك الجاهلي وآلهة العرب المعبودة قبل الإسلام: د. يحيى شامي. ص: 72. ط: 1993. دار الفكر العربي. بيروت.

(29) مروج الذهب ومعادن الجوهر: أبو الحسن على بن الحسين بن على المسعودي (المتوفى: 346هـ). تحقيق: أسعد داغر. 226/2. 1409هـ. دار الهجرة.

(30) الأصنام: أبو المنذر هشام بن محمد السائب الكلبي. تحقيق: أحمد زكي باشا. ص: 9. ط: 2000/4م. دار الكتب المصرية. القاهرة.

(31) إساف بن يعلى رجل من جُرْهُم، ونائلة بنت زيد من جرهم.

(32) انظر: dictionnaire des mythologies, myriam philibert. P, 272-273. Edition, 1998. Maxi-livres.

(33) كتاب الأمالي: أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي. 4/1. دار الكتب العلمية. بيروت.

(34) سيرة ابن هشام. تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ الشلبي. 603/1. ط: 1955/2. شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر.

(35) الأزمنة والأمكنة: المرزوقي الأصفهاني. ضبطه وخرج آياته: خليل المنصور. ص: 386. ط: 1996/1. دار الكتب العلمية. بيروت.

(36) الدّاج هو التاجر في الشهر الحرام.

(37) أهدى: ساق الهدي، وهو ما يهدى إلى الحرم من النَّعَم.

قلد: وهو أن يعلق بعنق البعير قطعة من الجلد ليعلم أنه هدي فيكف الناس عنه.

أشعر البدنة (الناقة) إشعارا: حز سنامها حتى يسيل منه الدم فيعلم أنها هدي.

(38) أسواق العرب في الجاهلية والإسلام: سعيد الأفغاني. ص: 34. دار العروبة للنشر والتوزيع. الكويت. ط: 4/1993-1413هـ.

(39) التصوير الشعبي. ص: 109-110.

(40) الشرك الجاهلي. ص: 77.

(41) أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار: الأزرقي (ت 250هـ). دراسة وتحقيق: عبد الله بن عبد الملك بن دهيش. 287/1. ط: 1/2003. مكتبة الأسدي.

(42) سورة الأنفال. آية: 35.

(43) الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: أبو القاسم محمود ابن عمر الزمخشري الخوارزمي (467-538هـ). تحقيق: عبدالرزاق المهدي. 240/2. دار إحياء التراث العربي. بيروت.

جاء في رواية الأزرقي ما نصه: «لا نطوف في الثياب التي قارفنا فيها الذنوب». أخبار مكة. 273/1.

(44) لسان العرب. 58/6. وانظر كذلك: معجم مقاييس اللغة: ابن فارس. تحقيق:عبد السلام محمد هارون. 104/2. عام النشر: 1399هـ – 1979م. دار الفكر.

(45) الشرك الجاهلي. ص: 78/77. وانظر كذلك: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب: الألوسي البغدادي. عني بشرحه وتصحيحه وضبطه: محمد بهجت الأثري. 291/290/1. ط: 2.

(46) الشرك الجاهلي. ص: 85.

(47) «العرب تسمي كل بيت مربع كعبة». وزعم بعض أهل الأخبار أن أهل مكة كانوا يبنون بيوتهم مدورة تعظيمًا للكعبة، وأول من بنى بيتاً مربعاً «حُمَيْد بن زهير» فقالت قريش: «رَبَّعَ حميد بن زهير بيتاً، إما حياةً وإما موتًا» انظر: الأعلاق النفيسة: ابن رستة. 58/7. مطبعة بريل. ليدن. 1392. وكذلك: نهاية الأرب في فنون الأدب: شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري. تحقيق: مفيد قمحية وجماعة. 291/290/1. ط: 1/1424هـ/2004. دار الكتب العلمية. بيروت. وأيضا: المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام: الدكتور جواد علي (المتوفى: 1408هـ). 51/7.

(48) «دَيرُ نجرَانَ: بنوه مربعاً مستوي الأضلاع والأقطار مرتفعاً من الأرض يصعد إليه بدرجة على مثال بناء الكعبة، فكانوا يحجونه هم وطوائف من العرب ممن يحل

الأشهر الحرم ولا يحج الكعبة. ويحجه خثعمُ قاطبة وبنوا ديارتهم في المواضع النزهة الكثيرة الشجر والرياض والغدران ويجعلون في حيطانها الفسافس وفي سقوفها الذهب والصُوَرَ وكانوا يركبون إليها في كل يوم أحد، وفي أيام أعيادهم في الديباج المذهب والزنانير المحلاة بالذهب وبعدما يقضون صلاتهم ينصرفون إلى نزههم ويقصدهم الوفود والشعراءُ فيشربون ويستمعون الغناء ويهنون ويسكرون وفي ذلك يقول الأعشى:

وكعبة نجـران حتـم علي	ك حتى تناخي بأبوابها
نـزور يزيـدا وعبدالمسيح	وقيساً همُ خيرُ أربابها
إذا الحِبَـرَاتُ تلـوت بهـم	وجروا أسـافل هدَابـها
وشاهدنا الجل والياسمي	ن والمسـمعات بقصابـها
وبَربَـطُنا معمـل دائـــم	فأي الثلاثة أزرى بها»

انظر: معجم البلدان: ياقوت الحموي. 2/538-539. ط: 1995/2 دار صادر. بيروت.

وقال فيها كذلك: «وكعبة نجران هذه يقال بيعة بناها بنو عبد المدان بن الديان الحارثي على بناء الكعبة وعظموها مضاهاة للكعبة وسموها كعبة نجران وكان فيها أساقفة معتمون وهم الذين جاؤوا إلى النبي، صلى الله عليه وسلم، ودعاهم إلى المباهلة، وذكر هشام بن الكلبي أنها كانت قبة من أدم من ثلاثمائة جلد، كان إذا جاءها الخائف أمن أو طالب حاجة قضيت أو مسترفد أرفد، وكان لعظمها عندهم يسمونها كعبة نجران وكانت على نهر بنجران» معجم البلدان. 268/5.

انظر كذلك «الأصنام» لأبي المنذر هشام بن محمد بن السائب الكلبي. ص: 44-45.

وقال جواد علي: «وقد زار «فلبِّي» وادي نجران، وعثر على خرائب قديمة، يرجع عهدها إلى ما قبل الإسلام»، كما تعرف على موضع «كعبة نجران»:

(Philby، arabian highlands، pp. 221، 238، 252، 257) 227/6-223/6 – 51/7. – 412/11– 415/11.

«وهو بناء بُني على هيئة الكعبة». 417/11 - 13/12 - 146/16–192/12.

انظر كذلك: تاج العروس من جواهر القاموس: محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، أبو الفيض، الملقّب بمرتضى، الزَّبيدي (المتوفى: 1205هـ). تحقيق: مجموعة من المحققين. 179/14. دار الهداية. انظر كذلك: فجر الإسلام. أحمد أمين. ص: 26. ط: 1969/10. دار الكتاب العربي.

(49) قال ابن كثير: «وَكَانَ ذُو الْكَعَبَاتِ لِبَكْرٍ وَتَغْلِبَ ابْنَيْ وَائِلٍ وَإِيَادٍ بِسَنْدَادَ، وَلَهُ يَقُول أعشى بنى قَيْسِ بْنِ ثَعْلَبَةَ:

بَيْنَ الْخَوَرْنَقِ وَالسَّدِيرِ وَبَارِقٍ وَالْبَيْتِ ذِي الشُّرُفَاتِ مِنْ سَنْدَادِ»

السيرة النبوية (من البداية والنهاية لابن كثير): أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي (المتوفى: 774هـ). تحقيق: مصطفى عبدالواحد. 1395هـ - 1976م. دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. لبنان. 72/1. وانظر كذلك: معجم البلدان. 463/4. وأيضاً: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام. 62/8 و 66/8.

(50) انظر: معجم البلدان. 50/3. وقد قال ابن الكلبي إنها كانت تسمى «رضًى» أو «رضاء» بالكسر. انظر: الأصنام. ص: 30. وجاء في تاج العروس ما يلي: «ورُضاً: بَيْتُ صَنَم لرَبيعَةَ، وَبه سَمَّوا عَبْد رُضاً». 160/38. وكذلك: سيرة ابن هشام. 87/1. وأيضاً: الرَّوْض الْأنف فِي شرح السِّيرَة النَّبَوِيَّة لِابْنِ هِشَام: أَبُو الْقَاسِم عبدالرَّحْمَن بن عبدالله بن أَحْمد السُّهيْلي (الْمُتَوفَّى: 581هـ). تحقيق: عمر عبدالسَّلَام السلَامِي. 224/1. ط: 1/1421هـ - 2000م. دَار إحْيَاء التراث الْعَرَبِيّ. بيروت.

(51) التيجَان فِي مُلوك حِمْيَرْ: عبدالملك بن هشام بن أيوب الحميري المعافري، أبو محمد، جمال الدين (المتوفى: 213هـ) يرويه عن أسد بن موسى عن أبي إدريس ابن سنان عن جده لأمه وهب بن منبه رضي الله عنهم. تحقيق: مركز الدراسات والأبحاث اليمنية. ص: 308. ط: 1/1347هـ. الناشر: مركز الدراسات والأبحاث اليمنية. صنعاء. الجمهورية العربية اليمنية.

انظر كذلك: سيرة ابن هشام. 27/1-28. قَالَ ابْنُ إسْحَاقَ: «وَكَانَ رِئَامٌ بَيْتًا لَهُمْ يُعَظِّمُونَهُ، وَيَنْحَرُونَ عِنْدَهُ، وَيَكَلَّمُونَ منه» و«بَيت رئام: اسْم لمَوْضِع الرَّحْمَة الَّتِي كَانُوا يلتمسونها مِنْهُ. مَأْخُوذ من رأم الْأُنْثَى وَلَدهَا، وَذَلِكَ إِذا عطفت عَلَيْهِ وَرَحمته». عن محققي ابن هشام.

انظر كذلك: الأصنام. ص: 12-13. والمفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام. 120/1 و166/4 و22/12.

(52) «قَالَ ابْنُ إسْحَاقَ: وَكَانَ ذُو الْخَلَصَة لدَوْس وَخَثْعَمَ وَبَجِيلَةَ، وَمَنْ كَانَ ببِلَادِهِمْ مِنْ الْعَرَبِ بِتَبَالَةَ. قَالَ ابْنُ هِشَامٍ: وَيُقَالُ: ذُو الْخُلُصَةِ. قَالَ: رَجُلٌ مِنْ الْعَرَبِ:

لَوْ كُنْتَ يَا ذَا الْخُلُصِ الْمَوْتُورَا   مِثْلِي وَكَانَ شَيْخُكَ الْمَقْبُورَا

لَمْ تَنْهَ عَنْ قَتْلِ الْعُدَاةِ زُورَا» سيرة ابن هشام. 86/1.

قال ياقوت: «وهو بيت أصنام كان لدوس وخثعم وبجيلة ومن كان ببلادهم من العرب بتبالة... وقيل: هو الكعبة اليمانية التي بناها أبرهة بن الصباح الحميري، وكان فيه صنم يدعى الخلصة فهدم، وقيل: كان ذو الخلصة يسمّى الكعبة اليمانية، والبيت الحرام الكعبة الشامية... وقال ابن حبيب في محبره: كان ذو الخلصة بيتا تعبده بجيلة وخثعم والحارث بن كعب وجرم وزبيد والغوث بن مرّ بن أدّ وبنو هلال ابن عامر، وكانوا سدنته بين مكة واليمن بالعبلاء على أربع مراحل من مكة، وهو اليوم بيت قصّار فيما أخبرت، وقال المبرّد: موضعه اليوم مسجد جامع لبلدة يقال لها العبلات من أرض خثعم». معجم البلدان. 383/2.

انظر كذلك: الأصنام: ابن الكلبي. 36/1. والمفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام الذي جاء فيه: «ويستنتج من كل هذه الروايات أن ذا الخلصة بيت كان يدعى كعبة أيضًا، وكان فيه صنم يدعى الخلصة». 271/11.

(53) الأصنام. ص: 38-39.

(54) نفسه. ص: 39.

(55) الشرك الجاهلي. ص: 86.

(56) قصص الأنبياء: عفيف عبدالفتاح طبارة. ص: 104-105. ط: 1980. دار العلم للملايين.

وانظر كذلك: قصص الأنبياء: ابن كثير. تحقيق: مصطفى عبدالواحد. 204/1. ط: 1/1388هـ – 1968. وأيضاً: تفسير الطبري: جامع البيان في تأويل القرآن. تحقيق : أحمد محمد شاكر. 19/17. ط: 1/1420هـ – 2000. مؤسسة الرسالة. مطبعة دار التأليف. القاهرة.

(57) الأصنام. ص: 14.

(58) سيرة ابن إسحاق. تحقيق: سهيل زكار. 32/1. ط: 1/1978. دار الفكر بيروت. وانظر كذلك: سيرة ابن هشام. تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ الشلبي. 151/1. وأيضاً: الكامل في التاريخ: عز الدين ابن الأثير. تحقيق: عمر عبدالسلام تدمري. 608/1. ط: 1/1997. دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان. وكذلك: الطبقات الكبرى: ابن سعد. تحقيق: إحسان عباس. 84/1. ط: 1/1986. دار صادر. بيروت. تاريخ الطبري: تاريخ الرسل والملوك. 240/2. ط: 2/1387هـ. دار التراث. بيروت.

(59) العنف والمقدس: رونيه جيرار. ترجمة: جهاد هواش - عبدالهادي عباس. ص:16. ط: 1/1992. دار الحصاد. دمشق.

(60) نفسه. ص: 158.

(61) نفسه. ص: 122.

(62) لِسان العرب: (شعر) وأَشْعَرَ البَدَنَةَ: أَعلمها، وهو أَن يشق جلدها أَو يطعنها في أَسْنِمَتِها في أَحد الجانبين بِمِبْضَع أَو نحوه، وقيل: طعن في سَنامِها الأَيمن حتى يظهَر الدم ويعرف أَنها هَدْيٌ وَالإِشْعارُ: الإِدماء بطعن أَو رَمْيٍ أَو وَجْءٍ بحديدة. 114/4.

(63) نفسه. 104/5.

(64) نفسه. 10/167/168.

(65) معجم مقاييس اللغة. ابن فارس. 3/117.

(66) أسواق العرب. ص: 34.

(67) نفسه. ص: 91.

(68) dictionnaire des mythologies. myriam philibert. P. 31

(69) جاء في اللسان والصحاح والقاموس المحيط أن السوق تذكر وتؤنث

(70) هي: دومة الجندل وهجر وعمان والشّحر وعدن وحضرموت وصنعاء وعكاظ. انظر: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء: أحمد بن علي بن أحمد الفزاري القلقشندي ثم القاهري (المتوفى: 821هـ). 1/468. دار الكتب العلمية. بيروت.

(71) جاء في كتابه: «كانت أسواق العرب عشرة أسواق يجتمعون بها في تجاراتهم، ويجتمع فيها سائر الناس، ويأمنون فيها على دمائهم وأموالهم، فمنها: دومة الجندل، ثم المشقر ثم صحار ثم ريا ثم سوق الشحر ثم سوق عدن ثم سوق صنعاء ثم سوق الرابية بحضرموت، ثم سوق عكاظ بأعلى نجد يقوم في ذي القعدة، ثم سوق ذي المجاز». تاريخ اليعقوبي. تحقيق: عبد الأمير مهنا. ص: 325. ط: 1/2010. شركة الأعلمي للمطبوعات. بيروت.

(72) الأسواق الاثنتا عشرة هي: «ذو المجاز وعكاظ ومجنة وحباشة، وقد ذكرها ابن حجر في «شرح البخاري» أما الأخرى فنقلها البغدادي عن صاحب «قبائل العرب» وهي: دومة الجندل وصُحار والمشقر والشحر وصنعاء وحضرموت ونطاة وحَجْر». خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: البغدادي. تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون. 4731-474. ط: 4/1997. مكتبة الخانجي. القاهرة.

(73) الإمتاع والمؤانسة: أبو حيان التوحيدي. ص: 76-77. ط: 1424/1هـ. المكتبة العصرية. بيروت.

(74) منها «دومة الجندل» كانوا ينزلونها أول يوم من ربيع الأول، و«سوق هجر» بفتح الهاء والجيم، اسم لجميع أرض البحرين، و«سوق عمان» كغراب، و«سوق المشقّر»، و«سوق صحار» بضم الصاد المهملة، تقوم لعشر يمضين من رجب الفرد خمسة أيام، و«سوق الشحر» كالمنع، ساحل البحرين بين عمان وعدن، تقوم في النصف من شعبان، و«سوق أبْين»، و«سوق صنعاء» في النصف من شهر رمضان إلى آخره، و«سوق حضرموت» كانت تقوم في النصف من ذي القعدة، و«سوق ذي المجاز» كانت بناحية عرفة إلى جانبها، و«سوق مجنة» بفتح الميم وكسرها، موضع قرب مكة، و«سوق حباشة» بضم الحاء المهملة وتخفيف الموحدة وبعد ألف شين معجمة، كانت في ديار بارق، و«سوق عكاظ» بضم المهملة وتخفيف الكاف وآخر ظاء معجمة بالصرف وعدمه، وهو نخل في واد بين نخلة والطائف، و«سوق نطاة» بخيبر، و«سوق حجر» بفتح المهملة وسكون الجيم، يوم عاشوراء إلى آخر المحرم». بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب: الألوسي البغدادي. من 264 إلى 270.

(75) جاء في الأزمنة والأمكنة ما نصه: «قال أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي، في إسناد ذكره أن أسواقَ العرب الكبيرة كانت في الجاهلية ثلاث عشرة سوقاً. فأولها قياماً: سوق دومة الجندل، ثم صحار ثم دبا ثم الشحر ثم رابية حضرموت ثم ذو المجاز ثم نطاة خيبراً، ثم المشقر ثم حجر باليمامة ثم منى، ثم عكاظ ثم عدن ثم صنعاء». الأزمنة والأمكنة: المرزوقي الأصفهاني. ص: 382.

(76) المحبر: أبو جعفرمحمد بن حبيب. رواية أبي سعيد الحسن بن الحسين السكري. تصحيح: الدكتورة إيلزه ليختن شتيتر. ص: 263/268. دار الآفاق الجديدة. بيروت.

(77) أسواق العرب. ص: 100.

(78) البعد الخفي. ص: 133.

(79) انظر معجم البلدان. 1/92-93 4/142.

(80) أسواق العرب. ص: 126.

(81) لسان العرب. 7/448.

(82) القاموس المحيط: الفيروزآبادي. تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي. ص: 696. ط: 8/2005. مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت.

(83) الأزمنة والأمكنة: المرزوقي، ص: 385.

(84) أسواق العرب، ص: 127.

(85) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق : سمير جابر، ط: 1، 211/4، دار الفكر، بيروت.

(86) تم الاكتفاء بمطلع كل قصيدة فقط.

(87) العنف والمقدس، رينيه جيرار، انظر الفصل الأول، وكذا باقي الفصول الأخرى.

(88) البعد الخفي، ص: 197.

(89) الأغاني، 383/9، وانظر كذلك نفس القصة في 11/9 مع بعض التغيير في الأحداث.

(90) أنساب الأشراف: (جمل من أنساب الأشراف): أحمد بن يحيى بن جابر بن داود البَلَاذُري (المتوفى: 279هـ)، تحقيق: سهيل زكار ورياض الزركلي، 43/1، ط: 1/1417هـ – 1996م، دار الفكر، بيروت، الجزء الأول: تحقيق محمد حميد الله، مصر، دار المعارف، 1959.

(91) الطبقات الكبرى: ابن سعد، 72/1.

(92) المكان والسلطة: بول كالافال، ترجمة: د. عبدالأمير إبراهيم شمس الدين، ص:27، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط: 1/1990.

(93) الظواهر المسرحية عند العرب: علي عقلة عرسان، ص: 15، ط: 1985/3، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

(94) ملامح المسرحية العربية الإسلامية: د. عمر محمد الطالب، ص: 60، ط: 1408-1987/1هـ، دار الآفاق الجديدة.

(95) الأمالي: الشريف المرتضى علي بن الحسين العلوي (436هـ)، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، 191/1، ط : 1954/1، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي.

(96) ويسمى كذلك: سحر المحاكاة أو السحر الاتصالي التعاطفي، ويقوم على مبدأ التشابه أي «الشبيه ينتج الشبيه»، ومن أبرز الأمثلة عنه، ما يقوم به كثير من الناس من محاولة إلحاق الضرر بأعدائهم عن طريق إيذاء صورهم أو تحطيمها، ولقد قامت الكثير من الطقوس السحرية في القديم على هذا الأساس لاعتقاد البدائيين أن الأشياء المتماثلة تؤثر في بعضها، فإذا ما عرض الساحر

صورة أو دمية ترمز لشخص ما إلى النار، فإن الشخص المقصود سيحترق. انظر: الأساطير وعلم الأجناس: قيس النوري. ص90. ط: 1981. وزارة التعليم العالي والبحث العلمي. الموصل.

(97) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: علي البطل. ص: 193. دار الأندلس. ط: 1983/3.

(98) الأغاني. 237/15.

(99) أسواق العرب. ص: 138.

(100) المراقبة والمعاقبة. ولادة السجن. ميشيل فوكو. ترجمة: علي مقلد. مراجعة وتقديم: مطاع صفدي. ص: 206. ط: 1990. مركز الإنماء القومي. بيروت.

(101) المكان والسلطة. ص: 27.

(102) تاريخ اليعقوبي. 344/1. وانظر كذلك: تاريخ الطبري. 348/2. وكذلك: سيرة ابن هشام. 423/1.

(103) سيرة ابن هشام. 422/1-425.

(104) نفسه. 428/1.

(105) معجم البلدان. 85/5-86.

(106) تاج العروس. 369/34.

(107) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية: أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (المتوفى: 393هـ). تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار. 2095/5. ط: 1987/4. دار العلم للملايين. بيروت.

(108) المحكم والمحيط الأعظم: ابن سيده. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. 219/7. ط: 2000/1. دار الكتب العلمية. بيروت.

(109) معجم البلدان. 55/5.

(110) تاج العروس. 83/15. الصحاح. 870/3.

(111) أسواق العرب. ص: 152.

(112) تاج العروس. 83/15.

(113) أسواق العرب. ص: 152-153.

(114) أخبار مكة: الأزرقي. 285/1.

(115) أسواق العرب، ص: 125.

(116) بلوغ الأرب، 162/2، وانظر كذلك: نهاية الأرب، 103/1.

(117) أخبار مكة، 285/1.

(118) الأزمنة والأمكنة، ص: 383/382، المحبر، ص: 264/362.

(119) انظر: أخبار مكة: الأزرقي،(في مواضع كثيرة)، الأغاني، 322/2، أخبار مكة في قديم الدهر وحديثه: أبو عبد الله محمد بن إسحاق بن العباس المكي الفاكهي (المتوفى: 272هـ)، تحقيق: د. عبد الملك عبد الله دهيش، ط: 1414/2هـ، دار خضر، بيروت، مروج الذهب ومعادن الجوهر: المسعودي، 270/2.

(120) تاريخ اليعقوبي، 291/1.

(121) الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تحقيق: د. مفيد قميحة، 177/1، يونيو 1981، دار الكتاب العلمية، بيروت.

(122) نفسه، 86/1.

(123) انظر على سبيل المثال: الأندية الأدبية في العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، علي محمد هاشم، ط: 1982/2، دار الآفاق الجديدة، بيروت.

الشعر والسرد
فاعلية الشعر في أخبار الأغاني

محمود فرغلي

تحاول هذه الدراسة قراءة الشعر المبثوث في بعض أخبار الأغاني[1]، انطلاقاً من النظر إلى هذا السفر الأساسي من أسفار التراث العربي باعتباره كتاباً سردياً من الدرجة الأولى وقوامه الأساسي فن من فنون السرد التراثية وهو الخبر.

ويحتل الشعر في تراثنا العربي بؤرة رئيسة فيه، فهو بوصفه ديوان العرب يحفظ أيامهم وأخبارهم وبطولاتهم، لذلك نجده متغلغلاً في مختلف فنون النثر، ومؤدياً وظائف فنية وغير فنية عديدة، ومناط الاختلاف في تلك الوظائف يرتبط بطبيعة كل نوع نثري، من ناحية واختلاف طبيعة الشعر والنثر لذلك اعتمد الأخباريون عليه كمصدر تاريخي يؤرخون به للأحداث والمعارك والأخبار، فكما اعتمد عليه اللغويون في جمع المادة اللغوية، اعتمد عليه الإخباريون في جمع الأخبار، وكثيراً ما اتخذوا مما يرد بها من أسماء لأشخاص أو أماكن أو أحداث مطية لبناء الخبر عن طريق تسريد ذلك الشعروتحويله من المنظوم إلى المسرود. فالخبر «في قرارته زائل مهما يعظم، مثله كمثل الفرد نفسه لا يبقى، الباقي هو الكلام الذي يسمو على الخبر أو يجعل الخبر من بعض النواحي عرضاً، وكل عرض إلى زوال، والكاتب يغالب فكرة الخبر بواسطة أساليب متعددة من بينها إدخال الشعر والأمثال والغريب في بوتقة واحدة» يحتل[2].

يضاف إلى ذلك الطبيعة الشفاهية للشعر العربي، والتي «جعلت منه بناء شفويا تتشكل من حوله بنيات صغرى نسيجها الحكايات والتواريخ ، ومع التحول من الشفاهة إلى الكتابة تحولت البنيات الصغرى المحيطة بالشعر إلى بنيات مستقلة يمكن قراءتها دون ضرورة استحضار تأكيدي للبؤرة، فتشكلت بنية سردية مهمة»(2) وهو ما أكده عبدالحميد إبراهيم في كتابه عن قصص الحب العربية، حيث أشار إلى أنه يظهر «في بعض الأشعار بذور حكايات وقصص كأن يذكر الشاعر ليلة التقى فيها بحبيبته، وما لاقى من الصعاب، وحين انتشرت هذه البذور وتلك الإشارات إلى الناس أراد الناس أن يفسروها ويشرحوها، فاختلقوا حولها القصص والحكايات التي تفسر الأبيات وتصل بعضها ببعض»(3) ولعل ذلك يفسر لنا تنوع الأخبار حول نص شعري واحد، حيث تتنوع الأخبار بتنوع التفسيرات من قبل الرواة، ومثال لذلك في أخبار ابن سيحان نجد أن بيتاً واحداً من الشعر سمح بتعدد الأخبار حوله بتعدد تفسيرات الرواة له، وهذا البيت هو قوله:

لا تَبْعَدَنّ إداوةٌ(*) مطروحة كانتْ حديثاً للشرابِ العاتِقِ

(إناء صغير، معد للشراب) (244/2)

وهو ما نراه أيضا في قول السليك بن السلكة:

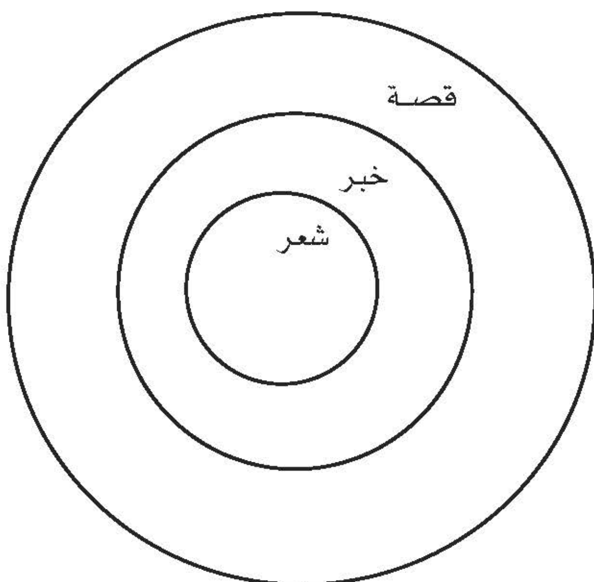
من الخَفِرات لم تفضَح أباها ولم تلحق بأخوتها شَنَارا

(364/ 4،20/288)

وما يتبع ذلك من تنوع في الأحداث والشخصيات.

بل يذهب فاروق خورشيد إلى أن الأشعار التي دارت حول شخصية مثل «تبّع» لو جمعت في إطار واحد كما وردت بكتاب عبيد ابن شريّة لأكملت ملحمة طويلة لن تقل عن 694 بيتاً بصرف النظر عن قضية الصحة والوضع، فالشعر بالنسبة له أصل من أصول الرواية العربية في كتابة عن الرواية العربية عصر التجميع، ومصدر من المصادر الدرامية التي أنبتت الجذور الأولى للمسرح العربي في كتابه (الجذور الشعبية للمسرح العربي)[4].

ونخلص من ذلك إلى أن الشعر في كثير من الأحيان يمثل بؤرة أو نواة أساسية تتحلق من حولها بنى سردية مختلفة تتراوح اتساعاً ما بين الخبر القصيروالقصة والسيرة المطولة، وهو ما نعبر عنه بالشكل التالي:



وهذا التصور لا ينطبق على جميع الأخبار، فقد نجد بعض الأشعار مقحمة على الخبر إقحاماً حيث «يبتدع الرواة الخبر ويبحثون له عن الشعر الملائم، ويعثرون على ذلك عادة في الأشعار التي لا تخصيص فيها، وإنما مدارها على تصوير العواطف والقيم الاجتماعية[5]، لذا تعتبر العلاقة بين الشعر والخبر «علاقة مخصوصة، معقدة، فيها شيء من التواطؤ وشيء من الصراع»[6]، وتأخذ العلاقة بينهما صورتين أساسيتين: الخبر خادماً للشعر، والخبر مستخدماً للشعر، فالخبر كخادم كان «ينحصر دوره في تقديم الشعر إلى القراء، وإيضاح مناسبة قوله، وشرح ما يتضمنه من إحالات على أحداث تاريخية أو شخصيات....... (ثم) اشتد عوده حتى انقلبت علاقته بالشعر، فغدا مستخدماً له يحوّل مجازه حقيقة وإيحاءه تصريحاً، ويوظفه لخدمة أفكار معينة لم تخطر ببال الشاعر حين نظم أبياته.... فأصبح الشعر ألعوبة في يد الخبر يكاد يكون تابعاً من توابعه»[7].

ولدراسة العلاقة الشعر بالخبر، يحاول الباحث الاستفادة من مفهوم الوظيفة الذي قدمه رولان بارت بنوعيه (النوى، والوسائط)، للكشف عن الجانب الوظيفي الذي يضطلع به الشعر في الأخبار بأنواعها المختلفة، حيث يلاحظ أن الدور الوظيفي للشعر يتفاوت بتفاوت حظ الخبر من السرد، فالأخبار المجردة من مثل أخبار الأنساب والمفاضلات والتقييم والوصف المجرد والأحكام النقدية، يشكل الشعرفيها - إن وجد - بؤرة الخبر، والهدف الأساسي الذي يسعى الراوي بكل جهده لنقله دون إشارة أو ربط له بأي حدث يتعلق به، بل قد يكتفي بقوله: قال فلان، ثم يذكر الأبيات.

هذا عن الأخبار المجردة، أما الأخبار السردية البسيطة فيبرز دور الشعر باحتلاله مركز الخبر ومركز التأثير فيه فهو الذي يحدث التحولات المختلفة في الأحداث ومواقف الشخصيات، كما يشغل وظيفة بعينها من الوظائف (أعمال الشخصيات) التي تتكون منها بنية الخبر، وبعبارة أخرى يشكل الشعر في الخبر وحدة سردية أو دلالية تتمثل فيها وظيفة من وظائف التي تقوم بها الشخصيات ، بحيث يصعب الاستغناء عنها أو إسقاطها، بل يمثل الشعر الوظيفة الأكثر أهمية في نظر الراوي، والتي لم يرد الخبر إلا من أجلها، والتي يسعى الراوي للوصول إليها من أقصر الطرق عن طريق السرد الموجز السريع، ولا تسمح بساطة الخبر وقصره وقلة عدد بناه الوظيفية للشعر بتجاوز هذا الدور إلى دور آخر في إطار القصة، وهنا ينطبق على هذا النوع من الأخبار مقولة: إن السرد فيه خادمٌ للشعر، ويقوم السرد في هذه الحالة « بوظيفتين متكاملتين: أولاهما تبرير إيراد هذه الأشعار، وثانيتهما إيهام القارئ أو السامع بصحتها واستدراجه إلى تصديق الأخبار التي جاءت شاهدة عليها»(8) فالشعر هو الغاية التي تقصدها الشخصية، أما السرد فتمهيد أو بيان أو تفسير له ويختص به الراوي غالباً، ومن أمثلة هذا النوع من الأخبار:

- **«اعتل الحسن بن وهب، فلم تعلم بُنات بذلك، وتأخرت عن عيادته، فكتب إليها:**

عليلٌ أنتِ أعْلَلْتِهْ   فلَو أنّك علّلْتِهِ

بوعدٍ أن تزوريه   إذا ما مُمكنٌ نلتِهِ

.... (102/23)

والخبر السابق يتضمن مقطوعة شعرية قوامها سبعة أبيات يذكرها الراوي كاملة دون حذف أو قطع، وهو ما يؤكد مركزية الشعر داخل الخبر وسيطرته عليه كدور أساسي من أدوار أو وظائف الشخصية، والتي لا تظهر في الخبر إلا لتنطق بهذا الشعر كرد فعل على عدم زيارة بنات (محبوبته) له في مرضه، ويلاحظ أيضاً أن كلا من الشعر والسرد يمثل معادلاً موضوعياً للآخر على مستوى المضمون، وإن اختلافاً على مستوى الخطاب، فالشخصية تقوم بالتعبير عن انفعالاتها في لغة موسيقية منتظمة محملة بمشاعره بينما يقوم الراوي بنثر الشعر أو حل المنظوم بصورة موجزة سريعة تقوم على التوالي وبلغة سردية مكثفة ومصفاة من مشاعر الشخصية القائلة وانفعالاتها الأفعال. وبعبارة جريماس يمكننا اعتبار الشعر في الخبر السابق من ملفوظات الحالة Statis Statement (يكون) في مقابل ملفوظات الفعل process Statement (يفعل أويحدث) التي يمثلها السرد، حيث يقوم الأول بتعيين كينونة الشخصيات أو وصفها، بينما يرصد الثاني أفعالها.فالخبر ما هو إلا وحدة سردية تجسّد الحالة في مقابل وحدة سردية أخرى تابعة تجسد الحدث.

- **وفي خبر مروان بن الحكم وامرأة بني جعفر يروى «....... أن مروان بن الحكم مر ببادية بني جعفر فرأى قطيّة بنت بشر تنزع بدلو على أبل لها، وتقول: ليس بني فقر إلى التشكي * جربة كحمر الأيك * لا خدع فيها ولا فدكي، ثم تقول:**

عَامَانِ تَرْقيـقٌ وعـامٌ تمَّمَـا لم يتّرِكْ لحماً ولم يَترُك دما

ولم يَدَع في رأسِ عظمٍ ملدما إلا رَذَايَـا ورجـالا رُزَّمَـا

فخطبها مروان فتزوجها، فولدت له بشر بن مروان» (346/1)

والخبر السابق قوامه (سماع ←—— زواج)، وهو يشتمل على أكثر من فعل أو حدث، بيد أن الوظيفة النووية (وفقاً لبارت) هي السماع الذي أفضى إلى الزواج لا الرؤية، حيث يمثل سماع الشعر نقطة فاصلة في بنية الخبر بدونها لا يكتمل الخبر في اتجاهه المقصود، بينما تتراجع أمامها الوظائف الأخرى ، والتي لا تقوم إلا بملء الفضاء السردي أو ما يطلق عليه بارت الوسائط أو الوظائف التكميلية التابعة، ومشهد قُطيّة وهي تقف على البئر ورؤية مروان لها هو الوظيفة التابعة، فهي مجردتمهيد لبؤرة الخبر المتمثلة في الفعل القولي والذي يمثل المحرك الأول لقلب مروان نحوها ويجعله يقدم على خطبتها، وهو ما لا يمكن الاستغناء عنه؛ ومن ثم تتأكد نووية الفعل القولي لقطية الذي يتحقق من خلاله رد الفعل لمروان. وفي هذا الخبر يمثل الشعر ملفوظات حالة، في مقابل ملفوظات الفعل، وما جسّده الشعر من معانٍ وقعت في قلب مروان هو الذي دعاه إلى زواجها، فهو بؤرة الخبرٍ وأكثر عناصرها تأثيراً لذا لم يتطرق الخبر إلى أوصاف قطيّة هذه لأنها غير ذي بال. وقس على ذلك عدداً كبيراً من الأخبار البسيطة التي تقوم على بنية الفعل ورد الفعل.

وإذا انتقلنا إلى موقع الشعر ووظيفته السردية في الأخبار الأكثر تركيبا وسردية نجد الشعر يأخذ مواقع عدة من السرد منها:

- **الشعر مفصل سردي.**
- **الشعر حافز سردي.**
- **الشعر وحدة وصفية، أو تعليقية.**

ومن الجائز أن يشتمل الخبر على شعر يؤدي دوراً واحداً من تلك الأدوار، وربما اشتمل على أبيات شعرية تؤدي أكثر من دور داخل السرد. ومما يميز الشعر في هذا النوع من الأخبار أنه ليس بالضرورة أن يكون السرد تابعاً له يستقي منه مادته على نحو مانجد في الأخبار البسيطة، بل تنتقل التبعية من الخبر أو السرد إلى الشعر الذي يصبح ألعوبة في يد رواة الأخبار يستخدمونه كما يشاؤون ويحددون موقعه من السرد وفقاً لمقتضيات الحكي لا غير، فهو وإن كان أسبق في الإنتاج يغدو تاليا في الاستخدام، وفي هذه الحالة يصير الشعر خادما للخبر، الذي « يستخدمه ويخضعه لفهم جديد ، فيذبل المعنى الشعري ويحل الراوي محل الشاعر، ويوظف الشعر توظيفا جديداً»[9]، فالسرد في هذا النوع من الأخبار هو المسيطر والمتحكم في الشعر المذكور في ثناياه، واستبدل المجاز فيه بالحقيقة وتراجع صوت الشاعر المنشد أمام الراوي الذي يسرد.

والأخبار الآتية توضح ذلك:

- **«كان المطّلب بن عبدالله بن حنطب قاضياً على مكة، فشهد عنده أبو سعيد مولى فائد بشهادة؛ فقال له المطلب: ويحك! ألست الذي يقول:**

لقد طفتُ سبعا قلت لما قضيتها ... ألا ليت هذا لا عليّ ولا ليا

لا قبلت لك شهادة أبداً. فقال له أبو سعيد: أنا والله الذي أقول:

كأنّ وجوه الحنطبيّين في الدّجَى ... قناديلُ تسقيها السَّليطَ الهياكلُ

فقال الحنطبيّ: إنك ما علمتك إلا دباباً حول البيت في الظلم، مدمنا للطواف به في الليل والنهار؛ وقبل شهادته» (338/4)

والخبر السابق يرصد تحولاً في موقف القاضي من أبي سعيد مولى فائد وشهادته، وهو موقف يحمل كثيرا من السخرية والاستهزاء من القاضي، كما يحمل إدانة واضحة له، ولتبدل موقفه بين لحظة وأخرى، والشعر هو محدث هذا التحول، فتذكر القاضي لبيت أبي سعيد الأول يجعله يرفض شهادته، لكن ذكر أبي سعيد للبيت الثاني بما فيه من مدح للحنطبيين يجعله يغير موقفه ويقبل شهادته، فالشعر هو الفاعل في الموقفين والمؤثر في موقف الشخصيتين وتحوله من الضعف إلى القوة بالنسبة للشاعر ومن القوة إلى الضعف بالنسبة للقاضي. فالشعر يمثل حافز مقيداً أو وظيفة نووية أساسية Cardinal function لا يمكن استبعادها من الخبر دون تدمير تتابعه الزمني (الكرونولوجي). بل إن الشعر في الخبر السابق وغيرها من الأخبار المشابهة أكثر فاعلية من الشخصية الحاملة له إنشاداً أو غناء.

وقس على ذلك في كثير من الأخبار تقوم على بنية التحول، حيث يقوم الشعر - مع احتلاله بؤرة السرد - بدور حافز سردي يسمح بفتح الأحداث وإغلاقها، ولكن لا ليسمح بحركة الأحداث في نفس اتجاه حركته السابقة؛ وإنما يقوم بإحداث انعكاس في سير هذه الحركة إلى اتجاه آخر مضاد غالباً ما يكون في صالح الشخصية التي تحمل هذا الشعر، فالشعر في هذه الأخبار نقطة فارقة بين موقفين مختلفين. ومن أمثلة ذلك خبر معبد والعبد الأسود (49/1) ومنها أخبار (42/7)، (250/5)، (7/42)، (310/12)، (112/8)، (347/16)، (174/17)، (210/20)،....... وغيرها كثير.

• وفي خبر مخارق المغني وإبراهيم الموصلي مع يحيى البرمكي (178/5، 184) نجد تصاعداً في العطاء يوازي جودة الأصوات المغناه، فالشعر هو الممسك بالخيط التصاعدي للأحداث، فمخارق يتلقى صوتا من الموصلي ويطرق به باب الوزير يحيى ابن خالد، ثم يعود إلى الموصلي بما فاز به من العطاء، وهكذا في الصوت الثاني الذي يتجه به للفضل بن يحيى البرمكي، وكانت المكافأة أكبر، وفي الصوت الثالث يذهب به إلى جعفر البرمكي، وكانت العطاء أكبر من المرتين السابقتين، فالصوت الشعرى المغنى في كل حلقة من حلقات الخبر يمثل فاصلاً سردياً يقوم بالفصل بين الحلقات المختلفة للخبر، ولا يلعب دورا في توسيع السرد، إنه فقط يسمح بانتقال الحركة من موقف إلى موقف آخر، ومن ثم فهو خاتمة يتم من خلالها إغلاق كل سلسلة من سلاسل الخبر الثلاث.

• وشبيه بالخبر السابق خبر أبي إسحاق المخزومي والعجوز المغنية (125/24)، وفيه تم تقطيع الشعر في سياق تصاعدي، يعلو وتعلو معه انفعالات الشخصية حتى تصل إلى الذروة .مع نهاية الخبر التي هي نهاية الغناء.

• وفي خبر عمر بن أبي ربيعة مع العذري (169/11) الذي قابله بعد انقطاع وسؤاله عن أسباب ذلك، يرد الشعر على لسان معظم شخصيات الخبر، فنجده:

– على لسان أخي العذري يصف فيها حالة أخيه بقول الشاعر:

لعمرك ما حبّي لأسماء تاركي　　　أعيش ولا أقضى به فأموت

- على لسان عمر يعبر عن قلقه على العذري:

أرائحةٌ حجّاجُ عُذرةَ وِجهةً ولمّا يرُحْ في القوم جَعدُ بنُ مهجَعِ
ألا ليت شعري أيُّ شيءٍ أصابه فلي زَفَراتٌ هِجْنَ ما بين أضلُعي

- على لسان العذري يحكي لعمر ما به:

لئن كانت عُديّةُ ذاتَ لُبٍّ لقد علمتْ بأنّ الحبَ داءُ
ألم تنظر إلى تغيير جسمي وأنّي لا يفارقني البكاء

وقوله:

ياربّ كلِّ غَدوة ورَوحةْ من مُحرمٍ يشكو الضّحَى ولَوْحَةْ
أنت حسيبُ الخَلْق يومَ الدّوحةْ

- على لسان الفتاة التي أحبها العذري وكانت متخفية في زي فارس:

إذا قبّل الإنسانُ آخَر يشتهي ثناياه لم يأثمْ وكان له أجْرَا
فإن زاد زاد الله في حَسَناته مثاقيلَ يمحو الله عنه بها الوِزرا

- أبيات في نهاية الخبر على لسان عمر والعذري ، ومنها قول عمر بعد أن نجح في الجمع بين العذري ومن أحب :

كفيت أخي العذريّ ما كان نابَه وإني لأعباء النوائب حَمّالُ

- أبيات أخرى جاءت على لسان العذري في جلسته مع الفارس وتعارفهما وما كان من اكتشافه لأمره.

وتتنوع أدوار الأبيات السابقة وفقاً لموقعها من القصة ودور الشخصية المنشدة لها، فأخو العذري يصور حالة أخيه ووقوعه

في الهوى ببيت من الشعر يمثل وحدة دلالية ربما لم تسهم في حركة السرد، ولكنها أحدثت نوعاً من التشويق لدى عمر لمعرفة ما حدث لصاحبه، وأبيات عمر الأولى تجسد أيضاً حالة تعبر فيها الشخصية عن قلقها، فهي أقرب للوقفة الوصفية، كذلك أبيات العذري التي يصف بها حالته ووقوعه في الهوى، وهي تمثل في الوقت نفسه وحدة وصفية يقف عندها السرد وتتابع الأحداث ولكن لصالح التعبير عن دخيلة الشخصية ومشاعرها، أما قوله: «يارب كل غدوة وروحة..............»، فيمثل حافزاً يعمل على استمرار السرد والتوسع في الخبر، وإشارته ليوم الدوحة في قوله تثير تساؤل عمر عن قصة ذلك اليوم وما حدث فيه فيحكي العذري قصته مع الفتاة التي وقع في محبتها، أما الأبيات المبثوثة في خبر العذري والفارس فيستعين كل منهما بأبيات لكل من امرىء القيس وأبي ذؤيب وغيرهما ليرصدا حالات مختلفة في لقائهما ،فإمعانا في التخفي وتأكيد فروسيته ورجولته يكر الفتى منشداً قول امرئ القيس:

«**نطعنُهُم سُلكَى**(1) **ومخلوجةً**(2)   **كَرِّكَ لأْمَيْنِ**(3) **على نابلِ**(4)»

((1) الطعنةالمستقيمة ، (2) الطعنة المعوجة، (3) السهم ، (4) صاحب النبل)

أما قوله «إذا قبل الإنسان آخر يشتهي.........» فجاء عقب شرابه مما كان يحمله العذري، كتمهيد للكشف عن حقيقته كأنثى، وما بين هذا القول والقول السابق بوناً كبيراً في الدلالة، فالأول يجسد صورة الفارس المغوار بصورة بيّنة تؤكدها كلمات البيت، أما القول الثاني ففيه من الرقة وربما كان ذلك بعد أن عمل الشراب

عمله فجعله يصرح بطبيعته الأنثوية ويكشف عن لواعجه وأشواقه الحقيقية الكامنة ، لذا كان اكتشاف العذري لشخصيته عقب هذا القول مباشرة، وما بين القولين يأتي قول ثالث على لسان العذري نفسه بعد أن استمع ساعة لحديثها حيث يستشهد بقول أبي ذؤيب الهذلي:

وإنّ حديثا منكِ لو تبذُلينَه جنى النحل في عُوذٍ(*) مطَافل

(* الحديثة النتاج)

ويمثل هذا الاستشهاد خطوة جديدة في سبيل تعرّف العذري على شخصية الفارس وليس من قبيل المصادفة أن يرد هذا البيت في وصفه لمنطقها وحديثها - باستخدام ضمير المخاطبة المؤنثة - الذي وصفه وصفاً صريحاً في سرده بعد ذلك أنه يشبه حديث النساء، فهو يمثل قرينة كاشفة تؤشر من بعيد على طبيعة الفارس، فنحن إذن أما درجات شعرية متصاعدة نصل بها لحقيقة المرأة الفارس. أما أبيات العذري وعمر في نهاية الخبر فتمثل خاتمة يتم بها إغلاق الخبرتستريح بها الشخصيات، وتعبر عن رضاها بما حققته من نتائج .

• وفي خبر معبد مع الشاب المدني (116/14) تقوم الأبيات المنثورة في ثنايا الخبر بعدة أدوار فاعلة، وموجز هذا الخبر أن معبد اليقطيني المغني نزل به شاب من المدينة عليه آثار السقم ظاهرة، ووضع بين يديه ثلثمائة دينار مقابل أن يسمع منه بيتين من الشعر ويصنع فيهما لحناً، وأنشد البيتين قائلاً:

والله يا طرفيَ الجاني على بدني   لتطفئنّ بدمعي لوعةَ الحَزَن

أو لأبوحن حتّى يحجبوا سكني   فلا أراه ولو أُدرجت في كفني

ثم أغمي عليه حتى ظنه قد مات، فلما أفاق واصل تضرّعه لمعبد الذي وافق على صنع اللحن بشروط ثلاث هي:

- أن يُطعَم الشابُ من طعامه .
- أن يشرب قدحا من النبيذ يشد قلبه.
- أن يحكي له قصته.

فوافق الفتي وطعم وشرب وقص عليه قصته مع فتاة رآها بالعقيق تتنزه ،وما كان من تعلقه بها وسعيه بمساعدة ظئرى (امرأة عطوف) أتاحت له فرصة رؤيتها مرة أخرى ،فلما اقتربا على خشية من الرقباء، قال الفتى لإخوانه :

رمتني بسهمٍ أقصدَ القلبَ وانثنتْ   وقد غادرت جُرحا به ونُدُوبا

فردت الفتاة ببيت تلته لصواحباتها على مسمع من الفتى؛ قائلة: أحسن والله القائل، وأحسن من أجابه حيث يقول :

بنا مثلُ ما تشكو، فصبراً لعلّنا   نرى فَرَجًا يشفي السقامَ قريبا

ثم أتاحت المرأة الوسيط أن تجمع بينهما فتعارفا وتكررت بينهما اللقاءات حتى شاع حديثهما، فحجبها أبوها وشدد عليها، ورفض الشابَ عندما جاءه خاطبا وأيأسه منها، فتأثر معبد لما سمع من الفتى وغدا إلى جعفر البرمكي فغناه الصوت فطرب لسماعه طرباً شديداً وعرف أن لصاحبه حديثا فحدثه معبد به،

فأمر بإحضار الفتى، وأقسم أن يزوجه إياها، فبات الفتى ليلة مع معبد وجعفر الذي ذهب إلى الرشيد فحدثه الحديث فأعجبه، وأمر بإحضار معبد والفتى وسمع الغناء وأمر من وقته عامله الحجاز بإشخاص الرجل وابنته وجميع أهله وخطب إليه الجارية للفتى فأجابه الرجل وزوجه إياها، وتكفّل الرشيد بجهازها، وأصبح المدني من جملة ندماء جعفر.

وإذا نظرنا لدور الشعر في الأبيات نلاحظ الآتي:

1 - يمثل البيتان المغنى بهما حافزاً سردياً يقوم بافتتاح السرد وتوسيعه، فمضمون البيتين وما يحمله الفتى من ضنى ولوعة جعلت معبدا على معرفة بقصته وقصة البيتين، وهو الأمر الذي تكرر مع جعفر، الذي عرف من البيتين أن لصاحبهما قصة فطلب أن يسمعها، والأمر نفسه حدث مع الرشيد. فالبيتان إنشاداً وغناءً يمثلان حافزاً يسمح باستمرار السرد وامتداه.

2 - تتضح فاعلية البيتين على مستوى القصة من قدرتهما على الإنجاز وتحقيق مآرب الشخصيات، ففاز كلٌّ من المنشد والملحن بعطاء الرشيد وجعفر، ومن ثم يمكننا اعتبار الصوت هو البطل الحقيقي أو أحد أبطال الخبر بما أنه امتلك هذه القدرة على الفعل والإنجاز.

3 - يمثل بيتا الشعر اللذان عرّض بهما كل محب بمن أحب سيما نمطيا بين العاشقين، فالتعبير عن عاطفة عالية كالحب يحتاج للغة عالية كالشعر.

• وفي خبر لإبراهيم الموصلي (223/5) يسمع امرأة تبكي زوجها قائلة:

أعمــرو عَــلامَ تجنبتَــني أخــذتَ فــؤادي وعذّبْيــني
فلو كنتَ يا عمرو أخبرتَني أخــذتُ حذارِي فما نلْتَــني

ويمثل البيتان في الخبر السابق حافزاً يتم من خلاله استمرار السرد، حيث يسعى الموصلي بعد إعجابه بصوتها لمعرفة قصتها، ويعرف أن زوجها هذا الذي تبكيه في جدة، فيسير إليه ويأمر منادياً بالنداء عليه فيجده ويعيده – وهو يتميز بجمال الصوت أيضاً – إلى زوجته، ويكفيه مؤنة عشرة أعوام كاملة حتى لا يفارق أهله مرة أخرى، فغناء المرأة في مطلع الخبر هو الأساس في انفتاح السرد وتواصله.

وأخبار الأغاني تغص بكثير من الأبيات التي تمثل وقفة وصفية أوتعليقية داخل السرد، وفي هذه الحالة لا يقوم الشعر بدور مؤثر على مستوى الأحداث، وإنما يمثل وحدة دلالية تتعلق بالشخصية ونفسيتها وانفعالاتها، فهي تمارس دوراً فاعلاً في التشخيص لا في سير الأحداث، في أخبار أخرى قد يأتي الشعر مكملا للحوار بين أشخاص الخبر، كما قد يقوم بوظيفة أخرى خاصة بمنهج الراوي الخارجي (أبي الفرج)، ولهذا الدور حديث آخر في الباب الثاني.

وخلاصة الأمر أن حضور الشعر في أخبار الأغاني كان أمراً طبيعيا، لأن الشعراء والمغنين هم محور تلك الأخبار، لذا قام – في كثير من الأحيان – بدور فاعل في الأحداث، هذا الدور يتراوح بين كونه أصلا للخبر ومنه يتولد السرد، أو أنه ذو وظيفة رئيسة من

وظائفه، كأن يكون فعلاً أو رد فعل، أو أنه مفصلٌ سرديٌ في أخبار التحول يقوم بعكس اتجاه الأحداث وتحريكها في اتجاه آخر، وفي أخبار أخرى يقوم الشعر بدور الحافز السردي الذي يقوم بفتح الأحداث وغلقها .

لكن فاعلية الشعر تتراجع في أخبار كثيرة أخرى فيكون مقحماً على السرد ولا يقوم بأي دور فني واضح، بل قد يعطل السرد دون مبرر فني ، وتكون غاية الراوي منه مجرد الاستشهاد والتزيين «فهو دليل يؤكد وقوع الأحداث وواقعيةالشخصيات......(و) أكثرها موضوع متهافت صنع استجابة لمقتضيات السرد ولأفق انتظار القراء والسامعين» [10] وفي هذه الحالة نرى خللاً اضحاً في العلاقة بين الشعر والخبر، وانفصاماً تاماً بينهما في الدلالة ونكتفي للتدليل على ذلك بذكر المثال التالي:

- قال الخليل بن سعيد: «مررت بسوق الطير، فإذا الناس قد اجتمعوا يركب بعضهم بعضاً، فاطّلعت فإذا أبو السائب المخزومي قائم على غراب يباع وقد أخذ بطرف ردائه وهو يقول: يقول قيس ابن ذريح:

ألا يا غرابَ البينِ قد طرتَ بالذي أحاذرُ من لُبْنَى فهل أنت واقعُ؟

لمَ لمْ تقع ! ويضربه بردائه والغراب يصيح. قال: فقال قائل له: أصلحك الله يا أبا السائب ! ليس هذا ذاك الغراب. فقال :قد علمت، ولكن آخذ البريء حتى يقع الجريء» (216/9).

فالشعر في الخبر السابق مع فاعليته في شخصية أبي السائب لا يتناسب مع أحداث الخبر، بل يتخذ وسيلة للسخرية والعبث عن طريق تفسيره تفسيراً ظاهرياً يخرجه من لغة المجاز إلى لغة الواقع.

من العرض السابق يتبين لنا أن الشعر موقعاً مركزياً في الأخبار، لكن موقعه من القص و فاعليته تتراوح بين كونه مفصلا سردياً أوحافزا لتوسيع السرد، أو وحدة وصفية، أو تعليقية، وأحياناً يتراجع دوره بصورة تجعل منه معطلاً للسرد ومقحماً بصورة غير مبررة فنياً.

الهوامش

(*) سنعتمد على طبعة دار الكتب المصرية والتي صدرت في أربعة وعشرين جزءاً عن الهيئة العامة للكتاب - مكتبة الأسرة - القاهرة 2001م.

(1) عيسى مرسي، وآخرون : فن الخبر القصصي دراسة تأصيلية في بدايات الدراما العربية - ط1 القاهرة 2002م - ص 85.

(2) مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربي - عالم المعرفة - الكويت - العدد 218 - 1997م - ص 296.

(3) شعيب حليفي: تحول المتعة «من البناء الشفوي إلى النسق المكتوب» - فصول - العدد الرابع - المجلد الرابع عشر - شتاء 1996 - ص 188، وما بعدها.

(4) عبدالحميد إبراهيم: قصص الحب العربية - قصص الحب العربية «أغراضها وتطورها» - دار المعارف ط 2 - القاهرة 1987م - ص 36.

(5) فاروق خورشيد في كتابيه:

أ - الرواية العربية عصر التجميع - مرجع سابق، ص 180.

ب - الجذور الشعبيةللمسرح العربي- الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 2006 -، ص 141 وما بعدها.

(6) محمد القاضي : الخبر في الأدب العربي « دراسة في السردية العربية، ط دار الغرب الإسلامي - بيروت 1998م - ص 383.

(7) محمد القاضي: السابق - ص 541 وما بعدها.

(8) محمد القاضي: السابق - ص 694.

(9) محمد القاضي: السابق - ص 546.

(10) محمد القاضي: السابق - ص 575.

إشكالية العلمية في التحليل النقدي العربي المعاصر
بين الممارسة الفنية والتكميم الرياضي
قراءة في الأسس الإبستيمولوجية

قريش لخضر

تعرف الدراسات الأدبية والنقدية تطورات متعددة في بعدها الإبستيمولوجي والإجرائي. فتحليل الظاهرة الأدبية – الفنية أصبح يستلزم المزيد من التكاثف المعرفي و المنهجي ، في فحص ودراسة قضايا الأدب والفن و الثقافة، وما تطرحه في جوانبها المتعددة.

1 - الظّاهرة الأدبية - الفنية:

نسمي الظاهرة الأدبية - الفنية، كلّ ما هو أدبي - فني. يتكرر عبر الزمان و المكان من أجناس أدبية مختلفة: كالشعر، والرواية، والمسرح، والأغاني، والإشهار، والسينما،... وغيرها فهي ترصد الحياة وتحولاتها من آلام وآمال، تتمظهر تحديداً من خلال الاستعمالات اللغوية المختلفة من بيان وبديع وخيال، وانزياحات لغوية، وكذلك الاستعمالات غير اللغوية، كتعابير الجسد، والإيماءات، والحركات، والموسيقى، وغيرها.

الظاهرة الأدبية – الفنية، تتميز بالبناء والتركيب، وآليات عملها تحديداً هي الاستعمالات اللغوية، هذا أولاً، أمّا ثانياً؛ فكيفية رصدها للظواهر التي تشتغل عليها، وثالثاً، العناصر خارج الاستعمالات اللغوية، خاصة في الظواهر ذات الحمولة متعددة الأبعاد، كالسينما، والخطابات المتعددة، فهي تتضمن المميزات اللغوية، وغير اللغوية.

وهذه الخصائص هي التي ينطلق منها الناقد في تحليل الظواهر الأدبية – الفنية.

لقد قادنا بحثنا السابق (الجسد والسيمياء. قراءة في الخطاب الإشهاري)[1] إلى أنّ هناك بعض الأسئلة مازالت تبحث عن مخارج نقدية تحليلية، وهي من قبيل:

كيف يقع تحليل الخطاب الإشهاري؟

لكن هذه المرة، سيكون السؤال، أكثر شمولية، أي، يريد أن ينتقل من الخاص إلى العام، أو من الجزء إلى الكل، وهو:

هل التحليل النقدي العربي المعاصر فن أمّ علم؟

إن الظّاهرة الأدبية – الفنية، لها من الخصائص والمميزات ما يجعلها تتمايز عن غيرها من الظواهر الأخرى، كالظاهرة النفسية، والظاهرة الاجتماعية، والظاهرة الفيزيائية، والظاهرة الرياضية... وغيرها من الظواهر. فلو أخذنا مثلاً: ظاهرة الرواية الأدبية، التي هي جزء أساسي من الظاهرة الأدبية – الفنية، حيث نلحظ بعد هذا المسار الطويل والشاق الذي قطعته، أنّها تامة البناء والتشكل، والتكوين الشبه النهائي. نقول هذا و نحن نعلم أن مسار الرواية مازال طويلاً وصعباً وشاقاً، وكل يوم تعرف الرواية تطوراً وتقدماً مستمراً في جانب من جوانبها الفنية والبنائية. لكن ما نقصده هو البناء الهيكلي للرواية الذي يكاد يجمع حوله معظم النقاد، حيث لا يمكن مثلا تخيل رواية دون مكان، ولا زمان، ولا شخصيات ، ولا بنية سردية... إلخ. فمن هذه الزاوية يبدو عالم الرواية مفتوحاً على جانبين أساسيين هما:

أ - **الجانب الخارجي:** حيث تبدو الرواية مكتملة، وقد تحددت معالمها الهيكلية الأساسية، وأن الاختلاف بين الروائيين، يرجع إلى بنى، أو تفسيرات متعددة يتميز بها كلّ روائي في كيفية تعاطيه مع العناصر اللغوية، وغير اللغوية.

ب - **الجانب الداخلي:** ويتعلق بالروابط الداخلية الفنية، من وظائف، وقوانين التي تتحكم في تطور جنس، ومنطق السرد في الرواية.

الرواية توجد في الكل، ولا توجد في الأجزاء، بمعنى آخر، أن البحث التنظيري للرواية لابدّ أن ينطلق من مجموع الروايات المتشكلة عبر مسارات متعددة ومتناقضة، من البناء و التشكل. قصد الوصول إلى قوانين تساهم في فهم آليات اشتغال فن الرواية، ولا يمكن أن نكتفي برواية، أو روايتين. مهما بلغت بعض التفردات الروائية من التميز. حيث يلاحظ على معظم الدراسات الجامعية اليوم، خاصة في مرحلة الماجستير الاكتفاء بتحليل رواية واحدة، أو روايتين، بل حتّى في مرحلة الدكتوراه الأمر في كثير من الأحيان لا يتعداه إلى ثلاث روايات، وبالتالي ستكون النتائج ضحلة في فهم القوانين الروائية، خاصة إذا غابت قوة التحليل والربط بين الجزئيات.

إن ما ينطبق على الرواية، ينسحب على بقية الأجناس الأدبية - الفنية الأخرى.

يهدف هذا المقال إلى تقديم نظرة حول فهم (إشكالية العلمية في التحليل النقدي العربي المعاصر، بين الممارسة الفنية و التكميم الرياضي) وذلك من خلال تحليل بنية وطبيعة التحليل النقدي

العربي المعاصر والتغيرات التي لحقته خلال السنوات الأخيرة، على عدّة مستويات:

أ - **البناء الذاتي/ الداخلي**: ويتعلق ببنية التحليل النقدي نفسه.

ب - **التطور التاريخي**: وهو في تفاعل التحليل النقدي، مع حقول معرفية أخرى، أو ما يمكن تسميته بتكامل أو تنافر العلوم.

2 - التحليل النقدي من الممارسة الفنية إلى التكميم الرياضي:

لدينا الكتابة والقراءة، وهما عمليتان متلازمتان؛ كلّ منهما تحتاج إلى الأخرى؛ فإذا كانت وظيفة الكتابة هي البحث عن مناطق ومساحات أخرى في جسد وروح القارئ، وهذا من أجل ربح المزيد من التأثير، والاستمرار لأكبر فترة ممكنة في احتلال جمهور القراء، فإنّ ما تقدّمه القراءة هو تحليل بنية التأثير و التأثر الناشئة بينهما، أيّ بين القارئ والمقروء.

إن النقد الأدبي اليوم لا يعاني من جهة البحث عن موضوع له، بقدر ما يبحث ويتوسع أكثر في جانب المساءلة والبحث و التحليل والفحص والمنهج. فموضوعه هو الأدب وفنونه المختلفة، أيّ، هو يهدف إلى قراءة الأعمال الأدبية - الفنية والثقافية. حتّى لا يقع ضحية التداخل ما بين العلوم الإنسانية.

فموضوع النقد الأدبي لا يحتاج إلى زيادة أو معركة جديدة، لأن ميدانه الأساسي اتضح منذ (في الشعر الجاهلي) وهذا بكثرة الشّراح والنقاد، حيث يمكن أن نشير إلى أحدهم على سبيل المثال لا الحصر: «**ومعنى المعلقة أن العرب كانت في الجاهلية يقول**

الرجل منهم الشعر في أقصى الأرض فلا يعبأ به ولا ينشده أحد، حتى يأتي مكة في موسم الحج، فيعرضه على أندية قريش، فإنّ استحسنوه روي وكان فخراً لقائله وعُلِّق على ركن من أركان الكعبة حتى ينظر إليه، وإن لم يستحسنوه طُرِحَ ولم يُعْبَأ به»[2].

لقد مرّ النقد الأدبي بعدة مراحل، يمكن أن نختصرها في الآتي:

1 – النقد الفني/ الإحيائي/ الانطباعي.

2 – الدراسة الأدبية والنقدية.

3 – التحليل النقدي.

4 – علم النقد الأدبي.

5 – علم النقد الثقافي.

فكل مرحلة من المراحل السابقة تؤشر، لمرحلة فنية وأدبية من النقد ، تبدأ من النقد الساذج الانطباعي التبريري التفسيري والشارح لتصل إلى مرحلة النقد العلمي الصارم القائم على المناهج العلمية، هذه المناهج التي «**تتغير كلما تقدّم العلم**»[3] وتطور أكثر عبر الزمان والمكان.

لقد جاءت النظرية الأدبية – النقدية الألمانية، والممثلة في عدة مداس، كمدرسة (فرنكفورت)، ومدرسة (كونستانس) وهذا من أجل تجاوز الإشكاليات التي كانت تطرح، من زاوية تحليل وقراءة العمل الأدبي، وليس من زاوية البناء و الانغلاق على الأعمال الأدبية، وعليه استطاعت أن تحلّ الكثير من المسائل، وتجد مخارج ومسالك في فهم معمق للظاهرة الأدبية ـ الفنية بكل تشعباتها. عبر

المسار الرسمي الممثل في الكتاب الأدبي المدرسي، وعبر النقاشات التي كانت دائرة حول التأريخ للأدب، وقراءته، وكذلك إشكاليات التواصل داخل المجتمع الألماني بشقيه الرسمي، وغير الرسمي.

ومن بين الأشياء التي يمكن أن نشير إليها هنا هو الآتي:

«أ - ما هو مفهوم الدرس الأدبي، وما هي أهم مراحل تطوره؟

ب -كيف يؤرخ للدرس الأدبي؟ وما هي أهم مقاييس هذا التأريخ ؟

ج - كيف يمكن تحديد منهجية علمية للدرس الأدبي ؟»[4].

إن قضايا الأدب والفن والثقافة بصفة عامة تقتضي إعادة النظر بين الحين والآخر، في المناهج التي تسعى لفهمها، فهي، أيّ المناهج ليست بمنأى عن الشطط والاختزال إلاّ إذا وضعت في سياق يمكّن الناقد من رؤية الروابط الداخلية والخارجية للعمل الأدبي ـ الفني الذي ينجز حوله أبحاثه، وعليه فإن «جمالية التلقي لا تدرك فقط شكل العمل الأدبي وتطوره عبر التاريخ، بقدر ما ينبغي أن يوضع ضمن فئات ما يعرف بـ (**السلسلة الأدبية**) التي يتحرك ضمنها، وهذا من أجل معرفة إحداثياته بالنسبة للسياق العام الخاص بالتجربة الأدبية»[5] ككل.

فالعمل الأدبي له تاريخ خاص به، وله تاريخ عام ينتمي إليه ويتفاعل مع غيره من الأعمال الأخرى.

فمثلاً عندما ندرس أيّ، عمل أدبي - فني، وعلى سبيل المثال: الشعر علينا وضع في اعتبارنا الآتي:

أن النصوص الشعرية ينبغي أن «تدرس من خلال تفرعاتها وتطورها وكيف حصل مسار التطور والبناء داخل كلّ جنس أدبي،

ومن ثمّ يمكن تحليل إشكالية السؤال والجواب بالنسبة للنصوص، وكيف تمارس التأثير التحويلي مع بعضها البعض؟»[6].

إنّ إشكالية التأثير التحويلي الذي تمارسه النصوص فيما بينها، مسألة في غاية الأهمية ، فهي جديرة بالاهتمام والمتابعة، وهذا من أجل فهم أعمق لحركية الإبداع و التطور الحاصل من الداخل. فالنصوص الأدبية – الفنية، مهما كان نوعها والجنس الفني الذي تنتمي إليه، ينبغي أن توضع في سياق أكبر، يمكن تسميته: **بسياق الهيمنة والتأثير التحويلي فيما بين الفنون، حيث يسعى كلّ فن إلى الانتشار عبر الجماهير والقراء.**

وعليه يمكن أن نصل إلى النتيجة الآتية:

إنّ تاريخ أيّ فن من الفنون هو بالدرجة الأولى تاريخ القراء والتلقيات المتتالية والمتعاقبة، التي مرّت عليه، وتفاعلت معه سلباً أو إيجاباً، وليس بالضرورة هو تاريخ ذلك الفن بالأساس، رغم أهمية ذلك.

لأن الجمهور هو الذي يبعث الحياة في أي فن من الفنون، من خلال الاستهلاك، أو الاستمتاع، أو الرفض، أو إعادة الانتاج. فالتحليل النقدي يدرس ردود أفعال القارئ، بل مجموع القراء والجماهير عبر مرحلة تاريخية معينة.

تعرف الدراسات الأدبية والنقدية تحولات كبيرة على مستوى البناء والاستدلال، حيث يلاحظ المتتبع لهذه الأخيرة، تصورات تطرح في الطريق النقدي، يمثلها فريقان:

الأوّل، يعتمد الخيال والحدس، والذوق والآراء الشخصية عند كلّ ناقد، وهذا المنحى يمثل إستراتيجية خاصة في التعامل مع النص الأدبي - الفني، قوامها الأهواء الذاتية للناقد.

أمّا الفريق الثاني: فيمثله النقد الذي يرتكز على العلم والملاحظة والتجربة والتكميم الرياضي للظاهرة الأدبية. لكن ثمة سؤال:

هل التحليل النقدي الذي يستند إلى مرجعية العلم، انطلاقاً من العلوم التجريبية، وغيرها، هل هو ينتج ذاته؟ أمّ يعيد شعارات وتصورات متداولة في تلك العلوم والمعارف ؟ بمعنى آخر، ماذا عن الصفة العلمية في التحليل النقدي ؟

إن النقد الذي ينحو منحى تجريبياً علمياً، هو في حقيقة الأمر يبحث عن أدوات أكثر فاعلية للإقناع والبرهنة، انطلاقاً من الملاحظة و التجربة، وهو بذلك ينفتح على أساليب عقلية - علمية وتجريبية، أكثر منها ذوقية، وينفر في الوقت نفسه من المعيارية والأحكام الجاهزة، وهذا النزوع يجنبه السقوط في القوالب الجاهزة لأنّ «كل واحد يفسر ما يلاحظ حسب الجهاز المفهومي الذي يتبناه»[7] علمياً أمّ ذوقياً.

كلّ تحليل نقدي سواء أكان ذا نزعة علمية - تجريبية، أو نزعة ذوقية - أهوائية، هو تحليل قابل للنقد والمناقشة، وقبل ذلك للمراجعة والتعديل ، وبناء على هذا المعطى ينبغي التعاطي مع النقد الأدبي من منظور التطور والنمو، وتاريخ التعديلات والتحولات التي يمر بها في سياقه الداخلي والخارجي. وكيف ينتقل من بناء إلى

آخر، وفق فاعلية معرفية لا تنتهي، ولا يمكن إدعاؤها امتلاك حقيقة التحليل، والدقة العلمية الصارمة، بل تبقى في تماس حقيقي مع النسبية والتقريبية . لأنّ النقد هو بناء منظم داخلياً، كما أنّه لغة على لغة، «واعلم أن ليس النّظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلاتخل بشيء منها، وذلك أنا لا نعلم شيئًا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه»[8]. فالمدخل النحوي أكثر من ضروري، قبل ولوج عالم النقد الأدبي، بل هو المفتاح الأساسي لكل غلق لغوي و أدبي وفني ونقدي.

هذا من جهة، ومن جهة ثانية، يبقى أن النقد لا يسعى «إلى تفنيد كلّ شيء، بل إلى الإتيان بتفسيرات بديلة، يفترض أن تكون أفضل من القائمة، أو أن يهيئ لها ظروف التكوين على الأقل»[9].

ومن أجل الوصول إلى هذه الأهداف كان لزاماً على (علم النقد الأدبي)[10] أن ينفتح على حقول معرفية جديدة، كعلوم النفس والاجتماع، والتاريخ ، والفلسفة ، والفن، والثقافة، والرياضيات، و الاحصاء، والفيزياء، والكيمياء ، والسيمياء، والفيمياء، و... إلخ لكن التساؤل الذي الذي يطرح نفسه هو: **كيف نفسر هذا التوسع والانتشار المتعلق بـ (علم النقد الأدبي) وانفتاحه على العلوم الأخرى؟ أو كيف نقرأ النظام العلائقي مابين (علم النقد الأدبي) والعلوم والمعارف المتعددة؟**

لقد توسع مجال الدراسات الأدبية والنقدية، إلى حقول معرفية أخرى من العلوم الإنسانية، ومن العلوم التجريبية، وهذا التوسع والانتشار له عدّة تفسيرات واعتبارات:

أ - التفسير المتعلق بطبيعة (علم النقد الأدبي) في حدّ ذاته:

إنّ هناك ظروفاً داخلية هي التي دفعت، إلى هذا التوسع والانتشار، والاستفادة من العلوم الأخرى، فتاريخ (**علم النقد الأدبي**) يعلمنا دائماً أن أسباباً داخلية، نابعة من طبيعة التحليل النقدي، هي التي تنحو هذا المنحى، في الاستفادة والزيادة والتفاعل مع العلوم الأخرى. وهذا التفسير لا يتعلق بـ (**علم النقد الأدبي**) فقط، بل يتعداه كذلك إلى العلوم الأخرى، لأنّ كل العلوم مرّت وتمر بنفس هذه التوسعات والانتشارات. ويمكن أن نستدل على ما نقول من طبيعة اللغة، والنظام الصوتي للكلام في حدّ ذاته فهو يميل إلى الضبط العلمي الصارم، «**لقد رأينا أن النظام الصوتي للكلام لا يكوّن بمفرده الحقيقة الجوهرية للغة وأن الصوت المفرد من الكلام المنطوق ليس في ذاته عنصراً لغوياً البتة. إلاّ أن اللغة ترتبط وثيق الارتباط بالأصوات وبالتلفظ حتى إنّه لا يمكن أن نفهم فهماً تاماً مظاهر اللغة الشكلية ولاسيرورتها التاريخية إذا لم نرجع إلى الأصوات التي تجسّم ذلك الشكل وذلك التاريخ. وقد يكون التحليل المفصّل لعلم الأصوات تقنياً جدّاً بالنسبة إلى عامّة القراء و ضعيف الاتصال بموضوعنا الرئيسي الذي سوّغ هذه الدراسة التي احتلت هذا القدر من الإطالة. غير أنّه يمكننا**

بأي حال من الأحوال أن نعتني قليلاً ببعض الأحداث و الآراء الهامّة التي تتعلق بأصوات اللغة»[11].

فالطابع التنظيمي و العلائقي للغة يجعل منها، قابلة الملاحظة والتجربة، ومن ثمّ التكميم الرياضي، وعليه فالصفة العلمية، هي صفة نابعة من طبيعة اللغة في حدّ ذاتها، قبل أن تكون في التحليل النقدي، لذا نرى ضرورة تحليل (**البصمة اللغوية عند المبدع**)[12]، أيّ، من خلال فحص و«تحليل إشكالية اللغة والكلام، فإذا كانت اللغة كنزاً وذخيرة، وهي تشكل المجموع، فإنّ الكلام هو الاستعمال الفردي للغة، ومن هذه الزاوية يصبح النّصّ هو الكلام عند المبدع، لذا علينا تحليل الأسئلة الآتية:

1 - كيف تصرف نص المبدع في مجموع اللغة ؟

2 - ماذا أخذ المبدع من اللغة و ماذا ترك ؟

2 - ما هي خصائص و مميزات الاستعمال الفردي للغة، من خلال نص المبدع ؟

4 - كيف يطوّر النّص اللغة ؟»[13].

النص يأخذ معنى الرواية، أو ديوان شعر، أو فيلم سينمائي، أو لوحة فنية أو... إلخ. هذه بعض الأسئلة وغيرها، قد تساعد في فهم التحولات الحاصلة في ما يعرف بـ (إشكالية العلمية في التحليل النقدي العربي المعاصر. بين الممارسة الفنية و التكميم الرياضي).

ب - التفسير المتعلق بدينامية وحركية (**علم النقد الأدبي**):

بما أن (**علم النقد الأدبي**) مرّ بعدة مراحل، وتحولات معرفية وإبستيمولوجية متعددة، فهو محصلة لمجموعة من العوامل،

والأسباب المعقدة والمتشابكة، ونقصد بالعوامل والأسباب، العلوم الإنسانية والعلوم التجريبية في علاقتها بـ (علم النقد الأدبي) حيث أحدثت هذه الحركية و التفاعلية، تغيرات في بنية (التحليل النقدي العربي المعاصر) و في شكل نظامه العلائقي. وهذا نتيجة الاحتكاك فيما بين (**علم النقد الأدبي**) من جهة، والعلوم الأخرى من جهة ثانية، فإذا كانت الفيزياء قد استفادت، وتستفيد من المنجزات التي تحققت في حقل الرياضيات، لكن هذا الأمر لم يفقدها شيئاً من خصوصيتها كمنهج وكموضوع وكحدود فاصلة بينها، وما بين الرياضيات، بل زادها وضوحاً وتطوراً، فلماذا لا يستقيم الأمر بالنسبة لـ (**علم النقد الأدبي**) على الأقل بالنسبة للعلوم الإنسانية، كمرحلة أولى، ثم بالنسبة للعلوم التجريبية، كمرحلة ثانية، وهو يملك من الخصوصيات والتفردات، ومن المنهج ومن الموضوع، ما يؤهله إلى تحقيق شروط البناء العلمي، من ملاحظة، وتجربة، وتكميم رياضي، وقوانين ؟

الهــوامش

(1) قريش لخضر: الجسد والسيمياء. قراءة في الخطاب الإشهاري، مجلة التبيين، الجاحظية، الجزائر، العدد 2012/37، ص 83.

(2) أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق وتعليق: عبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 6، 2005م ، ص 12.

(للتذكير فإن أبا بكر محمد بن القاسم الأنباري و لد 271هـ / وتوفي في 328هـ).

(3) إميل دوركايم: قواعد المنهج في علم الإجتماع، إشراف: علي الكنز، تقديم: عبدالرحمن بوزيدة، موفم للنشر ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 1990، ص 8.

(4) للإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها، ينظر مقال: قريش لخضر: التأريخ للدرس الأدبي من طه حسين إلى هانس روبيرت ياوس. كتاب المشوق نموذجا، مجلة منتدى الأستاذ، المدرسة العليا للأساتذة ، قسنطينة، الجزائر، العدد 11، نوفمبر 2011، ص 70.

(5) H. R. Jauss ،Pour une esthétique de la réception ، traduit de l'allemand par CLAUDE MAILLARD ، éditions Gallimard ، paris ، 1978 ، p69 .

(6) قريش لخضر: التأريخ للدرس الأدبي من طه حسين إلى هانس روبيرت ياوس. كتاب المشوق نموذجا، ص 79.

(7) بناصر البعزاتي: الاستدلال والبناء بحث في خصائص العقلية العلمية، دار الأمان، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1999، ص 185.

(8) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، إشراف: محمد بلقايد، تقديم: علي أبوزقية، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 1991، ص 94.

(9) بناصر البعزاتي: الاستدلال والبناء بحث في خصائص العقلية العلمية، ص 443.

(10) لقد توسعت الدراسات الأدبية و النقدية في السنوات الأخيرة، حيث بلغت مبلغا كبيرا في حركية البرهنة و الاستدلال العلمي، وعليه نعتقد بأحقية ما يعرف

بـ(علم النقد الأدبي)، هذا من جهة، ومن جهة ثانية «لا يتقدم العلم عن طريق التعرف على صدق تجارب جديدة فقط، بل عن طريق تبيان (وفهم) هذه التجارب». بناصر البعزاتي: الاستدلال والبناء بحث في خصائص العقلية العلمية، ص 189.

(11) إدوارد سابير : اللغة مقدمة في دراسة الكلام (الجزء الأوّل) ترجمه عن النص الانجليزي و قدّمه: المنصف عاشور، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1997، ص 61.

(12) يقصد بالبصمة اللغوية عند المبدع، مجموع «الخصائص والميزات اللغوية، أو البراديقم أو النموذج اللغوي للمبدع». للإطلاع أكثر حول هذا المفهوم، وغيره، ينظر المقال الآتي: قريش لخضر: الهرمنيوطيقيا وتأويل النصوص، مجلة التربية والإبستيمولوجيا، مخبر التربية والابستيمولوجيا، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، الجزائر، العدد 2، 2011، ص 122.

(13) المصدر السابق : ص 122.